
Points de repère pour l'histoire de l'art en Espagne

Understanding art history in Spain

Jesusa Vega, Jesús Carrillo, Francesc Fontbona de Vallescar, Vicente Lleo, Juan Antonio Ramírez et Victor I. Stoichita

**Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/1356>

DOI : 10.4000/perspective.1356

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 30 juin 2009

Pagination : 180-206

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Jesusa Vega, Jesús Carrillo, Francesc Fontbona de Vallescar, Vicente Lleo, Juan Antonio Ramírez et Victor I. Stoichita, « Points de repère pour l'histoire de l'art en Espagne », *Perspective* [En ligne], 2 | 2009, mis en ligne le 24 juillet 2014, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/1356> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.1356>

Points de repère pour l'histoire de l'art en Espagne

Réflexion de Jesusa Vega¹

et **réactions** de Jesús Carrillo, Francesc Fontbona de Vallescar, Vicente Lleo, Juan Antonio Ramírez et Victor I. Stoichita

Jesús Carrillo est professeur d'histoire et de théorie de l'art à l'Universidad Autónoma de Madrid. Ses travaux articulent l'analyse de l'Espagne impériale et de ses représentations à l'époque moderne avec une analyse critique de la culture et de l'art contemporains.

Francesc Fontbona de Vallescar est membre de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, associé honoraire de l'Hispanic Society of America et directeur de l'Unitat Gràfica de la Biblioteca de Catalunya.

Professeur à l'université de Séville, **Vicente Lleo** travaille à l'Institute for Advanced Study de Princeton. Il est professeur invité dans diverses universités américaines et au Center for Advanced Study in the Visual Arts de Washington D.C.

Juan Antonio Ramírez †, ancien directeur de l'Academia de Bellas Artes de San Fernando et ancien professeur à l'Universidad Autónoma de Madrid, s'est particulièrement intéressé à l'histoire de l'architecture et à l'avant-garde européenne.

Professeur d'histoire de l'art à l'université de Fribourg, **Victor I. Stoichita** a enseigné en Europe et aux États-Unis. Il est notamment l'auteur de *Visionary Experience in the Golden Age of Spanish Art*.

Jesusa Vega est conservatrice à la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando et au Patrimonio Nacional. Professeur d'art moderne et contemporain à l'Universidad Autónoma de Madrid, elle dirige la Fundación Lázaro Galdiano et coordonne le groupe de recherche « Cultura Visual Contemporánea ».

Nous autres Espagnols ne nous sommes pas excessivement intéressés à l'histoire des disciplines, peut-être parce qu'il nous est difficile de nous regarder dans ce miroir qui, toujours et presque en toutes choses, nous révèle comme « différents ». Tenter d'expliquer cette différence a été une constante à l'époque contemporaine, parfois pour la dépasser et nous joindre au « progrès » – je pense à la fin du XIX^e siècle –, et d'autres fois parce que la nécessité – que l'on considère la situation qui s'est installée à la fin de la guerre civile – nous a poussés à nous réaffirmer dans la différence. Les deux périodes auxquelles je viens de faire allusion permettent déjà de mesurer la place occupée par l'histoire de l'art et l'influence qu'a eue sur elle la situation politique, mais c'est le cas plus encore à partir de 1939 lorsque, comme jamais, on eut besoin d'une histoire officielle qui atténuerait l'isolement et dissimulerait le retard de l'Espagne sur le reste de l'Europe. Il est difficile de se faire une idée du poids des quarante années du franquisme sur les sciences humaines.

Pour l'histoire de l'art, il suffit d'évoquer une image parlante. Les origines de l'histoire de l'art en Espagne se situent entre la pratique artistique et la différenciation avec les sciences voisines, en particulier l'archéologie. La revue *Archivo Español de Arte y Arqueología* (fig. 1), fondée en 1925, se scinda en deux revues distinctes à partir de 1940. L'histoire de l'art obtenait donc sa revue, *Archivo Español de Arte* (fig. 2), mais avec, en ouverture, le portrait de Franco réalisé par Fernando Álvarez de Sotomayor – qui en 1939 avait retrouvé la direction du Prado –, et affublée d'une dédicace : « Au Caudillo d'Espagne sous le haut patronage duquel a été créé le Conseil supérieur des recherches scientifiques »². Certes, il s'agissait d'une publication institutionnelle, mais ce cas ne fut pas isolé. La revue *Arte Español*, qui paraissait depuis 1912, fut en effet « brutalement interrompue en juillet 1936 lorsque commença le Glorieux Mouvement National » pour reparaître, là encore, avec le portrait officiel du dictateur en couverture.

Dans les débats récents, on relève encore les traces de l'insécurité liée à l'histoire dont a souffert la recherche espagnole et un certain complexe dû au manque de pratique de la discussion publique. Surtout, notre discipline se distingue malheureusement en négatif : la quasi-inexistence d'une critique biographique qui, en plus de construire une mémoire mettant en valeur nos prédécesseurs et rassemblant la profession, nous aurait fait réfléchir sur nous-mêmes et nous aurait encouragés. Si l'on met de côté les nécrologies et les mélanges parus dans les volumes d'hommage, la bibliographie est mince. Outre le colloque « Art i Memòria » organisé par le Congreso Nacional de Historia del Arte (CEHA-XVII) à Barcelone en 2008 (à paraître), seules deux autres manifestations scientifiques récentes se sont interrogées sur l'historiographie de l'art espagnol des XIX^e et XX^e siècles ainsi que sur la situation de l'historien de

l'art aujourd'hui³. Le reste relève d'initiatives individuelles⁴. Les domaines de l'enseignement et de la recherche universitaires ont, quant à eux, fait l'objet d'articles de Fernando Marías et de Carlos Reyero, parus respectivement en 2001 et 2008⁵.

La problématique de l'art contemporain, compris comme art actuel, est un cas à distinguer notamment parce que l'activité du critique-historien a été considérée, dès le début, comme une pratique non académique du fait qu'elle ne jouissait pas de la garantie d'une mise en perspective historique. En 1975, Juan Antonio Gaya Nuño publiait *Historia de la crítica de arte en España* (Madrid, 1975), une réponse – comme celles formulées indirectement par d'autres historiens espagnols, en appendice ou en notes d'œuvres traduites – au silence de Lionello Venturi vis-à-vis de la critique d'art espagnole⁶. En effet, ce même auteur qui, dans son prologue au volume 19 d'*Ars Hispaniae: historia universal del arte hispánico, Arte del siglo XIX* (Madrid, 1966), s'était senti obligé de justifier la nécessité de traiter cette période. Le XX^e siècle hérita de ce handicap avec, comme circonstance aggravante, les difficultés que connut l'avant-garde artistique après 1939 et les obstacles rencontrés pour créer un musée d'art contemporain. Rappelons également que les critères d'investigation de la recherche ne prennent pas en compte l'activité de la critique, bien que celle-ci soit exercée pour une bonne partie par des professeurs d'université. L'art contemporain n'est-il pas pourtant le domaine le plus prisé de ceux qui se sont consacrés à l'esthétique en partant de la philosophie ? On ne peut parcourir la vie de cette discipline depuis 1925 sans considérer *La deshumanización del arte y otros ensayos estéticos* de José Ortega y Gasset (Madrid, 1960), ou encore la personnalité d'un Eugenio d'Ors à partir de 1939, parmi d'autres. L'ouvrage de Gaya Nuño a tenu lieu de référence, à laquelle sont venus s'ajouter le numéro spécial de la revue *Papers d'Art*, publié par la Fundació Espais d'Art Contemporani, consacré à la problématique de l'histoire de l'art et de l'historiographie (n° 89, 2005), et les recherches menées dans le cadre du projet « Desacuerdos », qui s'interroge sur l'art, la politique et la sphère publique en Espagne (www.desacuerdos.org).

Le cadre institutionnel même de la discipline manque d'organisation et de clarté. La liste chronologique de ses fondations madrilènes peut aider à comprendre ses origines ; les académies, avec en tête celle de San Fernando à Madrid (1752) ; les musées, dominés par la pinacothèque du Prado (1819) ; l'Institución Libre de Enseñanza (ILE), fondée en 1876 ; la Dirección General de Bellas Artes, créée en 1900 au sein du ministère alors dénommé « de l'Instruction Publique » ; l'Universidad Central depuis 1904 ; le Centro de Estudios Históricos à partir de 1910, reconverti en Centro de Ciencias Humanas y Sociales (CSIC) après la victoire franquiste ; et le Comité Español de Historiadores del Arte (CEHA), la seule association qui ait existé, fondée en 1975 grâce à l'opiniâtreté de Xavier de Salas et très liée à l'université. On le voit, jamais rien n'a existé qui articule l'ensemble de la profession et qui soit son interlocuteur dans la société.

Historiquement, il y a un avant et un après 1939, mais il existe aussi des constantes. L'une d'elles est la tendance récurrente de l'historien de l'art espagnol à étudier presque exclusivement « ce qui est espagnol ». Cela s'explique en partie par le fait que la professionnalisation de la discipline eut lieu vers 1898, lorsque ce sujet collectif qu'est la Nation était en crise. La culture – l'art compris – s'imposa comme un des piliers fondamentaux de la reconstitution morale du pays. Ainsi s'est alimentée l'idée d'une glorieuse hispanité qui aida à assimiler le présent



1. Frontispice de l'*Archivo Español de Arte y Arqueología*, 1, 1925.

2. *Archivo Español de Arte*, 43, 1941 : a. frontispice ; b. portrait de Franco par Fernando Álvarez de Sotomayor, en ouverture du numéro.



3. *Catálogo Monumental de España* : a. frontispice du volume consacré à la *Provincia de Álava*, Madrid, 1915 ; b. carte de l'Espagne avec l'indication des monuments répertoriés dans le *Catálogo* (www.mcu.es/archivos/MC/AGA/CME/CME.html).



avec une projection vers l'avenir en commémorant des événements clés et qui entraîna la mise en place d'une politique culturelle à partir de 1900, dont on distingue encore les traces aujourd'hui. Une autre caractéristique de l'histoire de l'art espagnole est sa naissance au sein d'un milieu intellectuel urbain, plutôt nostalgique du passé, qui fut chargé de construire le nationalisme et qui se caractérisa par son orientation étatique et centraliste. Le noyau de l'organisation et du pouvoir était à Madrid et tendit vers une concentration sur le plus petit nombre de têtes possible, surtout à partir de 1939. Beaucoup d'efforts ont alors été consacrés à identifier et à définir « ce qui est espagnol », une dénomination plutôt restrictive, même si elle incluait l'art hispano-américain et philippin. Si on laisse de côté la question de « l'école espagnole de peinture », peut-être est-ce l'architecture qui illustre le mieux ce point. Non seulement on découvrit au milieu du XIX^e siècle un style « nettement espagnol » comme le *mudéjar* – dont la légitimation allait susciter, parmi les *revivals*, le néomudéjar –, mais de plus, la notion fit son chemin, comme le prouve « le *tequitqui*, ou mudéjar mexicain », qu'a défini Moreno Villa dans *Lo mexicano en las artes plásticas* (Mexico, 1948)⁷. Des recherches furent également menées sur la continuité de « ce qui est espagnol », depuis les origines les plus lointaines : citons notamment l'œuvre de Fernando Chueca Goitia, *Invariantes Castizos de la Arquitectura Española*, dont la première édition vit le jour en pleine « autarcie » du régime franquiste (Madrid, 1947) ; et à plus forte raison la seconde édition (Madrid, 1971), où furent ajoutés les *Invariantes en la Arquitectura hispanoamericana* (1963) et le *Manifiesto de la Alhambra* (1953). Chueca, dans une rhétorique difficile à appréhender, cherchait à révéler « le secret de l'architecture espagnole » en s'appuyant sur la théorie des styles, essayant de démontrer qu'il existe un substrat permanent et caractéristique de l'âme collective espagnole.

L'histoire des styles et le positivisme du XIX^e siècle ont défini les modalités de la recherche espagnole en histoire de l'art durant pratiquement un siècle. En l'absence de réflexion méthodologique, il y a eu en effet des rivalités, mais non des débats. Il s'agit d'une carence structurelle. Elías Tormo, le promoteur de l'histoire de l'art à l'université, déclara lui-même ouvertement son désintérêt pour toute pensée sur la discipline et sur ses méthodes. En 1948, Ortega y Gasset dénonça ce mépris, mais ce fut son disciple Enrique Lafuente Ferrari qui assumait la « mission », au sens qu'Ortega donnait à ce mot⁸, de lancer une réflexion sur « La fundamentación y los problemas de la Historia del Arte », comme l'indique le titre même de son discours de réception à l'Académie de San Fernando (Madrid, 1951). Bien que Lafuente ait toujours essayé de ne pas tomber dans le « provincialisme » borné qui consiste à

s'occuper uniquement de ce qui est national, et malgré l'importance de ce texte, son impact se cantonna à l'intérieur de nos frontières. Son objectif était en effet de reconstruire, en se fondant sur Hegel, Dilthey et Ortega, la manière de poser les problèmes de Wölfflin et la théorie des styles, un système développé en 1915⁹, mais pleinement en vigueur dans la pratique de beaucoup d'historiens de l'art espagnols. On comprend mieux, rétrospectivement, le retard méthodologique dont nous avons toujours souffert.

Dans les années de consolidation de la discipline, au début du XX^e siècle, il devint urgent de sauvegarder le patrimoine. Le Ministro de Fomento [ministère de l'équipement] mit alors en place le *Catálogo Monumental de España* (fig. 3). En 1900, sous l'autorité de Juan Facundo Riaño, Manuel Gómez-Moreno commençait son travail sur les provinces de Castille¹⁰. Les catalogues et les inventaires provinciaux ont été l'un des axes qui ont structuré la recherche et l'enseignement universitaire jusqu'aux années 1970 et, dans bien des cas, ils ont également pris un nouvel élan avec le régime des autonomies¹¹. En outre, le catalogage des collections du Museo del Prado par une commission – y ont participé Sánchez Cantón, Diego Angulo et Enrique Lafuente, ainsi que Bernard Berenson lui-même –, fut une des premières initiatives de la Direction créée en 1912¹². Néanmoins la dérive vers une érudition historico-artistique, facilitée par le système développé par Giovanni Morelli et actualisée par Roberto Longhi, est restée vigoureuse jusqu'à notre époque. La conséquence en est que la méthode philologique ou formaliste, dont l'objectif prioritaire est l'attributionnisme, a connu parmi ses adeptes des figures influentes comme Diego Angulo et Alfonso Pérez Sánchez ; elle prévaut aujourd'hui encore au Museo del Prado¹³.

« Les beaux-arts, une nouvelle discipline universitaire »

C'est le titre que donna Elías Tormo à son cours inaugural de l'année universitaire 1909-1910, dans lequel il distingua la discipline tant de l'esthétique et de l'histoire, que des artistes et des amateurs. Il établit ainsi « les beaux-arts » en tant qu'objet d'étude, même si les débuts de l'histoire de l'art en Espagne sont de quelques années antérieures, liés à la sereine figure de Juan Facundo Riaño, homme de son temps et véritable protecteur des arts industriels¹⁴.

La pensée positiviste dominante dans le domaine des sciences atteignit aussi l'histoire de l'art, conditionnant même l'appellation de certains centres de recherche afin de drainer des crédits, comme le Laboratorio de Arte, créé en 1907 par Francisco Murillo, professeur de théorie de la littérature et des arts à l'université de Séville. Si Murillo ne se fit pas remarquer par ses publications, son institution, ainsi que ses actions pratiques ont laissé des traces : il introduisit l'usage du projecteur de diapositives sur verre, aménagea pour la première fois une photothèque et facilita la création du Laboratorio de Arte Americano en 1930. À l'imitation de ce dernier fut créé, en 1934, le Laboratorio de Arte de México, transformé en 1936 en Instituto de Investigaciones Estéticas de l'Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) – la personnalité la plus remarquable en fut Manuel Toussaint –, et précurseur de l'Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas que fonda Mario J. Buschiazio à l'université de Buenos Aires en 1946. Buschiazio a, en outre, collaboré avec Diego Angulo à *La historia del arte hispanoamericano* (Barcelone, 1945-1956), pierre angulaire de la bibliographie américaniste à laquelle a aussi participé Enrique Marco Dorta. Ce dernier, à son tour, a publié en 1951 les *Fuentes para la historia del arte hispanoamericano*, à la section de Séville de l'Instituto Diego Velázquez du CSIC, auquel fut rattaché le Laboratorio. Ces différentes personnalités posèrent ainsi les bases des études sur l'Amérique latine et créèrent un cadre pour les relations de part et d'autre de l'Atlantique, qui continuent d'être fructueuses bien que d'une faible visibilité¹⁵.

Depuis le début du siècle, l'histoire de l'art en Espagne a bénéficié de l'intérêt de l'ILE (Institución Libre de Enseñanza, rebaptisée Fundación Francisco Giner de los Ríos en 1916) pour l'art. Cette institution, créée par Francisco Giner de los Ríos en 1876, affichait une parfaite neutralité religieuse et politique. S'inscrivant dans le sillage des Lumières, elle proposait un système éducatif libéral fondé sur un esprit positiviste animé par la philosophie krausienne, développant des méthodes d'enseignement

pragmatiques en partie fondées sur celles de Friedrich Fröbel. L'art, et son histoire, y occupa une place fondamentale, étant considéré comme l'une des plus typiques expressions collectives des peuples, instrument adéquat pour connaître leur passé et leur personnalité. L'ILE encouragea les études d'art et d'archéologie dans le pays en même temps qu'elle favorisait la découverte et la récupération du patrimoine, revalorisant ce qu'on appelait à l'époque art populaire. Les noms comme ceux de Bartolomé Cossío, Rafael Altamira, Manuel Gómez-Moreno, José Pijoán, Aureliano de Beruete y Moret et Leopoldo Torres Balbás, continuent d'être des piliers de l'histoire de l'art en Espagne.

L'autre grand succès des membres de l'institution fut la création en 1907, par le Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, de la Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas (JAE), dont la mission était de mettre fin à l'isolement de l'Espagne dans les domaines de la science et de la culture. En 1910 fut créé en son sein le Centro de Estudios Históricos, dont la deuxième section, dirigée par Manuel Gómez-Moreno et connue comme la section d'archéologie destinée à l'archéologie de l'art, se consacra à l'art médiéval espagnol¹⁶. En janvier 1913 fut créée la huitième section, consacrée à la sculpture et la peinture dans l'Espagne du bas Moyen Âge et de la Renaissance, dirigée par Elías Tormo. Parallèlement fut mise en place une politique de documentation exhaustive du patrimoine qui alimenta les publications du *Comisaría Regia del Turismo y Cultura Artística* et générât une production scientifique de qualité. À partir de 1925, la revue *Archivo Español de Arte y Arqueología* en fut le moteur et le canal de diffusion.

Tormo et Gómez-Moreno sont encore des références pour l'histoire de l'art espagnole. Ce dernier s'est notamment attaché à la composante islamique de l'art espagnol, en particulier dans son essai pionnier, *Excursión a través del arco de Herrería* (Madrid, 1906). Le titre fait aussi référence à un phénomène qu'il faut prendre en considération quand on passe en revue l'histoire de la discipline : l'*excursionismo*, qui se développa quand fut créée la Sociedad Española de Excursiones dont le règlement fut publié dans le premier *Boletín* (1893). Dans les pages de cette revue, qui dura jusqu'en 1954, on trouve des recherches pionnières de professeurs d'université spécialistes d'art et d'archéologie. Mais cette société ne fut ni la seule ni la plus importante à marquer, en Espagne, la renaissance du phénomène international des associations. En 1909 naquit la Sociedad Española de Amigos del Arte sur proposition de Trinidad von Scholtz Hermensdorff de Iturbe, future duchesse de Parcent, née à Malaga mais d'origine allemande. Ce n'est donc pas un hasard si les premiers membres furent allemands ni si des spécialistes et érudits allemands s'intéressèrent particulièrement à l'art espagnol dans le dernier tiers du XIX^e siècle, contribuant de manière décisive à son historiographie et à son prestige sur le continent¹⁷. Aristocratique, cette société n'en eut pas moins une vision de l'art en harmonie avec son époque. Une de ses activités principales fut la publication de la revue *Arte Español* et l'organisation d'expositions sur des thèmes qui allaient bien au-delà des beaux-arts et dont les catalogues sont encore aujourd'hui des documents de référence.

Il ne fait aucun doute en effet qu'*Arte Español*, *Archivo de Arte y Arqueología* et le *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, fondé en 1932 à l'université de Valladolid par Cayetano Margelina – un autre disciple de Gómez-Moreno, qui devint sous-directeur de l'Instituto Diego Velázquez – ont permis de canaliser la recherche, agissant ainsi contre l'éparpillement de la presse illustrée du XIX^e siècle. Le mal reste toutefois endémique. Le manque de diffusion de l'activité scientifique est en effet une des grandes faiblesses de l'histoire de l'art en Espagne : les revues des autonomies – bien trop nombreuses – parviennent à peine à franchir les murs de leur propre institution et donc *a fortiori* les frontières nationales¹⁸.

Le renforcement de l'histoire de l'art en Espagne pendant le premier tiers du XX^e siècle est donc indiscutable, même si les turbulences politiques se firent sentir – lorsque finalement la République fut proclamée –, surtout parmi ceux, comme le monarchiste Elías Tormo, qui avaient soutenu la politique du dictateur Primo de Rivera. L'avancée législative promouvant le patrimoine fut significative et le nouveau régime remit à l'ordre du jour les problématiques de l'ILE. Néanmoins, au début des années 1930, s'opposant de manière affirmée à cette politique, naquit et se développa la conception de l'histoire de l'art qui domina après la guerre civile, autour du Centro de Estudios Universitarios (CEU), institution dont l'objectif était d'assurer la continuité de la pensée catholique et nationale en Espagne. Son deuxième recteur, Juan Contreras, marquis de Lozoya, directeur général des beaux-arts de 1939 à 1951 et directeur de l'Instituto Diego Velázquez de 1940 à 1952, s'est appliqué dans son *Historia del Arte Hispánico* en cinq volumes (Barcelone, 1931-1949) à compiler l'art « de las Españas » en opposition aux concepts développés par l'ILE et Ortega y Gasset. À partir de 1939, les partisans de ces derniers durent suspendre leurs publications ; certaines finirent toutefois par voir le jour dans la *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* du CSIC¹⁹.

Pour le marquis de Lozoya, les rois catholiques étaient les figures de référence en tant qu'unificateurs du territoire, de la politique et de la religion, et il fut d'ailleurs un des rares à croire à l'existence du « style *Isabel* » défini par Émile Bertaux en 1911²⁰. L'art espagnol avait été, selon lui, mis en valeur « de manière très imparfaite et peu compréhensive », traité avec une inconcevable légèreté et taxé de provincialisme. Dans son argumentation, il décrit un parcours de victime qui devint le grand argument des discours construits dans l'isolement sous le régime de Franco. José Pijoán ne partageait pas ces opinions, lui qui, à cette époque, était plongé dans une entreprise ambitieuse mais pratiquement inverse, la *Summa Artis*, une encyclopédie universelle d'auteurs espagnols et étrangers, dans laquelle étaient rassemblés les apports de l'Espagne à l'art occidental. Si Pijoán se faisait l'écho de cette idée d'« incompréhension » des étrangers vis-à-vis de l'art espagnol, il considérait toutefois que cette situation était déjà pratiquement dépassée.

Du discours officiel à une histoire de l'art dissidente

Rappelons-nous qu'à partir de 1931 l'engagement des intellectuels en faveur des partis politiques de gauche avait été croissant. Une conséquence de la victoire des insurgés fut que certains des intellectuels les plus prestigieux du pays furent contraints à l'exil, comme José López Rey, qui s'expatria à New York, ou José Moreno Villa, qui s'installa au Mexique ; la nouvelle conjoncture politique en plaça d'autres dans un attentisme marginal : citons entre autres Lafuente Ferrari, pour qui le fait d'être disciple d'Ortega y Gasset représenta une tare impardonnable, Juan Antonio Gaya Nuño, que son engagement et sa cohérence politiques empêchèrent de prêter serment aux Lois des Principes du Mouvement National, et Joan Ainaud de Lasarte, qui ne sortit plus de Barcelone. Certains, enfin, reprirent leurs tâches dans les institutions de référence, à l'Universidad Central de Madrid – rebaptisée Complutense en 1970 –, au CSIC qui fut réorganisé, au Museo del Prado et à la Dirección General de Bellas Artes, auxquelles il faut ajouter la fondation Lázaro Galdiano, créée en 1948 avec le legs de José Lázaro, monarchiste libéral qui désigna l'État comme son légataire, probablement sous pression de la campagne de dénigrement qu'il subissait de la part du pouvoir politico-militaire. Ce sont les chercheurs infatigables qu'ont été Diego Angulo, Francisco Javier Sánchez Cantón, le marquis de Lozoya, Xavier de Salas et José Camón Aznar qui, en plus de continuer le travail entrepris, ont alors formé les nouvelles générations.

Le centralisme étatique provoqua un isolement et une concentration des pouvoirs plus grands. Pour l'histoire de l'art ce fut Angulo qui prit le commandement²¹. Professeur de l'Universidad Complutense depuis 1939, c'est avec lui qu'en 1953 la discipline prit définitivement son indépendance par rapport à l'archéologie dans le CSIC et se vit renforcée par l'activité du Laboratorio de Arte de Séville, lequel fut absorbé par l'Instituto Diego Velázquez. Le réductionnisme méthodologique conduisit à un positivisme formaliste et à la défense tenace et constante d'une histoire de l'art philologique à laquelle se formèrent plusieurs générations fières de leur magistère, comme en témoigne la biographie qu'écrivit son plus proche disciple, Alfonso Emilio Pérez Sánchez. Quant à la production scientifique de Diego Angulo, la masse bibliographique est écrasante²². Angulo se concentra sur l'art en Espagne et l'art ibéro-américain depuis les primitifs flamands jusqu'à la peinture espagnole du XVII^e siècle, avec d'importantes contributions sur Velázquez et Murillo. À partir de l'*Archivo Español de Arte* et des publications de l'institut, surtout dans la série « Arte y artistas » commencée en 1953 et qu'Angulo dirigeait, on peut dresser la liste des historiens de l'époque franquiste – qui ne furent bien entendu pas tous d'accord avec le régime politique –, parmi lesquels Juan-José Martín González, José-Manuel Pita Andrade, Jesús Hernández Perea, José María Azcárate Risoti et Antonio Bonet Correa. Leurs recherches alimentèrent les pages des revues et beaucoup d'entre eux, professeurs d'université, dirigèrent des mémoires de licence et des thèses de doctorat, dans lesquels le catalogage d'œuvres s'imposait comme nécessaire.

Mais la grande entreprise collective à laquelle s'attacha l'histoire officielle de l'art espagnol fut la collection *Ars hispaniae, historia universal del arte hispánico* (fig. 4). Conçue en 1943, elle fut publiée entre 1946 et 1977. Patronnée par l'Instituto Amatller de Arte Hispánico fondé en 1941 par José Gudiol avec le mécénat de Teresa Amatller, elle se proposait d'exposer le « processus d'évolution qu'a suivi l'art dans la péninsule ibérique depuis ses origines lointaines jusqu'à nos jours » et l'influence qu'il a exercée sur le reste du monde en raison de « sa forte originalité »²³. Je manque ici de place pour commenter les introductions, explications et préfaces, mais le processus d'hispanisation y est clairement affirmé et, avec lui, disparurent aussi bien la dimension internationale – avec la problématique des artistes devant être considérés comme espagnols ou non, dont le paradigme se lit dans l'introduction d'Angulo à la *Pintura del Renacimiento* (*Ars Hispaniae*, XII, Madrid, 1954) – que le dialogue fondamental qui a existé entre les cultures cohabitant dans la péninsule – l'introduction de Gómez-Moreno à *Arte árabe español* (*Ars Hispaniae*, III, Madrid, 1951) est une véritable parodie de lui-même –, deux éléments clés pour comprendre l'art espagnol qui restent encore aujourd'hui à rétablir. En outre, la destruction de toute contextualisation culturelle fut telle que Sánchez Cantón n'eut pas d'autre solution que d'exprimer son désaccord dans le volume sur *Escultura y Pintura del siglo XVIII* (*Ars Hispaniae*, XVII, Madrid, 1965).

Au fil du temps, le programme initial évolua, ce qui fournit l'occasion de confier à Joan Ainaud de Lasarte, personnage clé du développement de l'histoire de l'art en Catalogne, l'histoire de l'estampe, un des arts les plus sinistrés car considéré comme subordonné à la peinture et purement documentaire²⁴. Ainaud innova en donnant une visibilité aux études sur le contexte culturel dans lequel l'œuvre tirée en série peut être expliquée et comprise ; cette orientation fut suivie par Juan Carrete et Francesc Fontbona, artisans de la rénovation enregistrée dans les années 1980. Il faut avoir à l'esprit d'une part le fait que certaines pratiques méthodologiques ont substantiellement rétréci le domaine à étudier, et d'autre part que les pratiques de la dictature

militaire nous ont conduits, consciemment ou inconsciemment, à limiter nos études et nos interprétations du passé. Le cas le plus évident est celui des ingénieurs, dont l'activité, se trouvant sous l'autorité de militaires, fut intégrée dans l'histoire militaire en laissant les historiens de l'art si étrangers au sujet qu'aujourd'hui encore ne peut s'y consacrer sans se justifier.

L'endoctrinement durant la longue époque franquiste a néanmoins été moindre que ce qu'il aurait pu être si, en conséquence de la victoire alliée de 1945, on n'avait rapidement mis des bornes à la politique culturelle que défendait l'idéologie phalangiste, avec à sa tête Giménez Caballero et la revue *Escorial*. Malgré la censure et la misère intellectuelle de ces années, des alternatives virent le jour à partir d'autres instances. En 1942 fut créée la Sección de Estética de l'Instituto Diego Velázquez, dirigée par Camón Aznar jusqu'en 1971. En 1943 commença à paraître la *Revista de Ideas Estéticas* – portrait du dictateur compris – dans un esprit plus large et plus ouvert aux différentes interprétations du passé comme aux courants contemporains, en accord avec l'éditorial du premier numéro affichant l'intérêt de la revue pour les « problèmes de la création et de l'expression, avec leurs processus de découverte et de critique »²⁵. On y abordait les thèmes de l'esthétique philosophique, les sciences et les théories de l'art, la stylistique, la critique et la théorie de la musique. Ces objectifs correspondaient exactement au profil de Camón Aznar, qui a laissé sa marque indélébile sur l'histoire de l'art en Espagne lorsque, comme directeur de la fondation Lázaro Galdiano, il a fondé *Goya. Revista de Arte* (1954 ; fig. 5), consacrée aussi bien aux « gloires du passé » qu'à « la problématique de l'art d'aujourd'hui » et trouvant une résonance internationale dans le sillage de José Lázaro lui-même.

La rubrique des correspondances de *Goya* se révéla fondamentale pour cette Espagne culturellement isolée et aveugle à tout ce qui concernait l'art actuel. Le lien avec Paris fut assuré par celui qui allait devenir l'un des grands réformateurs de l'histoire de l'art en Espagne, Julián Gállego, et avec Rome, par le « disciple » d'Antonio Machado, José María Valverde. *Goya* devint en outre quasiment l'unique fenêtre ouverte sur le monde contemporain puisque la section du XIX^e siècle du CSIC avait été supprimée et que la politique culturelle qu'imposa finalement l'Opus Dei à partir de 1957 entraîna la démission de Fernández del Amo comme directeur du Museo de Arte Contemporáneo de Madrid ainsi que celle de ses collaborateurs, José María Moreno Galván et Cirilo Popovici, qui avaient rénové la critique d'art conjointement avec Alexandre Cirici Pellicer et Juan Eduardo Cirlot.

Par le biais de *Goya* se firent notamment connaître les pratiques artistiques européennes et américaines. Inversement, en figurant dans les catalogues internationaux de référence pour la discipline, et en se nourrissant de la recherche universitaire et de l'intérêt croissant des hispanistes étrangers, la revue diffusa ce qui se faisait en Espagne. Dans ses pages se développèrent progressivement des alternatives au discours « officiel », fondées non pas tant sur les questions de méthode que sur l'élargissement des frontières de l'objet à étudier. L'art du haut Moyen Âge en est un bon exemple. En 1963, Camón Aznar publiait un article intitulé « Arquitectura española del siglo X Mozárabe y de la repoblación » (n° 52) qui mettait enfin en question les prises de position de Gómez-Moreno. Dans son sillage, une décennie plus tard, Isidro Bango Torviso publiait : « Arquitectura de la décima centuria: ¿Repoblación o



4. José Gudiol, *Ars Hispaniae*. *Historia Universal del Arte Hispánico*, I, Madrid, 1946.



5. Goya. *Revista de Arte*, 1, 1954.

mozárabe? » (n° 122, 1974). La voie s'ouvrait vers une alternative à la théorie des styles, même si celle-ci demeurait vivace si l'on en juge par la teneur du discours de réception de José Maria de Azcárate à l'Academia de San Fernando intitulé *El protogótico hispánico* (Madrid, 1974). Une fois surmonté le corsetage de la pensée, grâce en particulier au travail de Joaquín Yarza, à qui l'on doit le manuel *Arte y arquitectura en España, 500-1200* (Madrid, 1981), la rénovation complète des études sur cette période fut achevée par Serafín Moralejo Álvarez, qui ouvrit avec intelligence et fermeté les portes géographiques et chronologiques au style roman espagnol²⁶.

Mais la dissidence la plus éloquente fut celle qui comportait en plus le poids idéologique de l'engagement politique. Le développement économique sans précédent qui se produisit à partir du Plan Nacional de Estabilización Económica (1959) facilita ce qu'on a appelé la « transition culturelle ». Certaines maisons d'édition, directement ou indirectement liées à des partis politiques de gauche, y furent pour beaucoup. On trouve en figure de proue Ciencia Nueva, créée en 1965, que rejoignit bientôt Valeriano Bozal et dont les couvertures étaient dessinées par Alberto Corazón. Après la fermeture de Ciencia Nueva, tous deux fondèrent Comunicación, une maison d'édition alternative consacrée à l'art – pensée, théorie et histoire –, et furent rejoints par la suite par Simón Marchán. Cette nouvelle entreprise se comprend dans le contexte du débat qui se développait alors sur les problèmes que pose l'art en tant que langage et médium de communication – dans la suite de la tradition de Ferdinand de Saussure –, mais surtout comme un moyen pour faire admettre la crise de l'objet artistique traditionnel.

La pénétration du marxisme parmi les nouvelles générations d'intellectuels eut une importance notoire en histoire de l'art. La publication des œuvres du groupe Sonntagskreis (Arnold Hauser, Frederick Antal et Georg Lukács) par les éditions Guadarrama y Grijalbo fut considérée non seulement comme un pari gagnant pour dépasser le positivisme, mais aussi comme une invitation au débat. En 1966, Bozal lui-même publiait « La sociología del arte de Arnold Hauser », dans l'une des revues les plus lues par l'avant-garde intellectuelle de l'époque, *Cuadernos Hispanoamericanos* de l'Instituto de Cooperación Iberoamericana (n° 201, p. 684-704). S'y confrontaient la lecture des œuvres de Hauser avec les positions prises par Galvano Della Volpe, dans, entre autres, la *Crítica del Gusto* (Barcelone, 1966). L'adhésion enthousiaste de Bozal aux idées de ce dissident italien ou d'Umberto Eco doit être mise en relation avec sa vision et son interprétation très personnelles de l'art. S'ensuivirent maintes controverses, dont certaines finirent même par apparaître dans les médias. Celle qui se fit jour en 1978 à propos de la publication de *El arte del siglo XX, 1, La construcción de la vanguardia (1850-1939)* par Cuadernos para el diálogo, une autre maison d'édition engagée, permit à Bozal de mettre en valeur la méthode marxiste dans *El País* (6 juin 1978) en réponse à la critique qu'avait publiée dans le même journal Francisco Calvo Serraller : il s'agissait dans le fond d'un nouvel épisode du désaccord qui existait déjà, tant dans le domaine de la pratique politique que dans celui du débat sur l'avant-garde et le réalisme (fig. 6).

Il paraît donc légitime de parler d'une historiographie militante qui a recherché des alternatives et qui fut nécessaire, même au prix d'un certain sectarisme. C'est ainsi qu'il faut comprendre *La historia del arte en España* de Bozal publiée à Madrid en 1972, année tournant pour l'avenir de l'histoire de l'art en Espagne : Erwin Panofsky fut enfin traduit en espagnol par Enrique Lafuente Ferrari²⁷ ; fut publiée *Visión y símbolos en la pintura española del siglo de oro* de Julián Gállego, un disciple de Pierre Francastel ; virent le jour la revue *Traza y Baza*, ainsi que *Cuadernos Hispanos de Iconología*, une entreprise de Santiago Sebastián qui réorienta ses pas vers le

formalisme d'Angulo, au Warburg Institute de l'université de Londres ; s'imposa à l'Universidad Complutense de Madrid Antonio Bonet Correa qui avait été formé à Paris ; et fut reconnu l'enseignement universitaire de Simón Marchán, qui publia *Del arte objetual al arte de concepto: Las artes plásticas desde 1960*, dans la collection Comunicación avec une couverture d'Alberto Corazón. Dans l'introduction à son *Historia del arte en España*, Bozal reconnaissait les « errements sociologistes » dans lesquels il était tombé et qui pouvaient « faire grand scandale » étant donné « l'opprobre que suscitait le sociologisme ». Il est probable que l'auteur ne pensait pas uniquement à l'Espagne en évoquant la mauvaise réputation dont souffrait le triangle histoire/politique/idéologie dans les milieux universitaires ; il ajoutait néanmoins : « comme cela se passe d'habitude chez nous, nous sommes de retour sans avoir jamais été nulle part »²⁸. Certes, l'ouvrage de Bozal marque un tournant notoire dans le panorama historiographique de notre pays, mais il trahit également le nouveau fossé qui nous sépare du débat qui se développait au-delà de nos frontières, si l'on le confronte aux livres de Timothy James Clark parus à Londres en 1973, *The Absolute Bourgeois. Artists and Politics in France 1848-1851* et *Image of the People. Gustave Courbet and the 1848 Revolution* : à part leur filiation d'origine avec la pensée marxiste, ils n'ont rien en commun parce que Clark se situait, lui, dans l'orbite d'un marxisme rénové.

Mais ce qui est le plus inquiétant dans les mots d'introduction de Bozal, c'est « être de retour sans avoir jamais été nulle part ». C'est la même situation que nous vivons actuellement face au bouillonnement des études de culture visuelle. Nous butons de nouveau sur les graves conséquences de la faiblesse méthodologique dont nous souffrons, surtout à cause de l'insécurité qu'elle provoque quant au discours et en relation avec l'objet étudié. Le résultat est que les crises cycliques qui semblent affecter l'histoire de l'art en Espagne, loin d'ouvrir des débats qui provoqueraient le renouvellement des manières de poser les problèmes et des structures, paraissent servir à l'actualisation de ce qui est institué et à son renforcement. On pourrait citer bien des exemples mais, pour parler de genre et face à la domination masculine qui règne encore sur la discipline, je vais illustrer cela avec le thème de la femme. Dans les années 1980, on fit les premiers pas pour récupérer l'histoire des femmes artistes, mettant en question l'histoire de l'art traditionnelle et ses méthodes d'étude. Deux décennies plus tard on s'aperçoit facilement que ce à quoi on a le plus travaillé est l'étude de la manière dont les femmes ont été visuellement représentées au long de l'histoire, c'est-à-dire l'iconographie de la femme. On a célébré des journées, fait des cours, réuni des congrès, organisé des rencontres... et c'est le musée qui l'a fortement donnée à voir. Le binôme art/femme a été un excellent produit d'appel, l'exemple paradigmatique étant l'exposition *Goya: la imagen de la mujer* (Madrid, Museo Nacional del Prado/Washington, National Gallery of Art, 2001-2002). Son commissaire Francisco Calvo Serraller se félicitait du choix judicieux des œuvres du fait qu'il n'existe pas d'études sur la manière dont Goya a représenté la femme, en dépit des remises en cause féministes. Pourtant, ni l'exposition ni son catalogue ne participèrent à cette manière de poser le problème. C'est-à-dire qu'on a laissé passer l'occasion de proposer aux visiteurs des moyens d'analyse grâce auxquels ils auraient pu enfin poser sur les œuvres un regard critique et comprendre la complexité des rapports de pouvoir entre les sexes en termes de représentation visuelle.



6. Valeriano Bozal, *El Realismo Plástico en España de 1900 a 1936*, Madrid, 1967.

Les frontières en question

Francesc Fontbona de Vallescar

La première question que le brillant texte de Jesusa Vega met en lumière est la délimitation même du concept « histoire de l'art en Espagne ». On y parle beaucoup – et cela se justifie – des personnalités de Manuel Gómez-Moreno, Elias Tormo, Lafuente Ferrari, Camón Aznar, Diego Angulo, le marquis de Lozoya, Valeriano Bozal, ou encore des institutions ou publications du CSIC, *Archivo Español de Arte*, l'Academia de San Fernando, le Museo del Prado... Mais n'y sont pas mentionnés Joaquín Fontanals del Castillo, Josep Gudiol i Cunill, Josep Puig i Cadafalch, Feliu Elias, Rafael Benet ou Cèsar Martinell, ni le *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, la collection « Monumenta Cataloniæ », ou le Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC), parmi beaucoup d'autres personnes, institutions ou publications. Pourtant, Fontanals del Castillo a été l'un des premiers historiens de l'art à écrire une grande monographie fondée sur une documentation d'archive et portant sur un peintre historique, Antoni Viladomat : *Un recuerdo de Antonio Viladomat, el pintor olvidado y maestro catalán del siglo XVIII* (Barcelone, 1872 ; fig. 7). Puig i Cadafalch – docteur *honoris causa* de la Sorbonne – a été l'un des premiers historiens de l'art roman en Europe²⁹, tout comme Elias et Benet qui furent les premiers à rédiger, dans les années 1920, des biographies sérieuses d'artistes du XIX^e siècle. Pourquoi donc des noms comme ceux de Fontanals, Puig ou d'autres manquent-ils dans le texte de Jesusa Vega ? La raison va au-delà même de la position de l'auteur : on doit la chercher dans le fait que l'Espagne a pour habitude de tourner le dos à la Catalogne. Les mêmes intellectuels qui n'ont aucune difficulté à lire des livres et des travaux en portugais sans jamais l'avoir appris sont absolument rétifs à comprendre une seule ligne en catalan. Il en résulte une ignorance commune des intellectuels espagnols sur tout ce qui a été publié en Espagne, dans une langue « espagnole » qui n'est pas le castillan. Le problème ne relève donc pas tant de l'historiographie de l'art en elle-même que de la conception de l'Espagne : la position « centrale » de Madrid et la domination de la langue castillane dans le pays. Ce sentiment est si fort qu'une historienne de l'art comme Jesusa Vega, tout en ayant conscience que l'histoire de l'art espagnole est née « au sein d'un milieu intellectuel urbain, plutôt nostalgique du passé, qui fut chargé de construire le nationalisme et qui se caractérisa par son orientation étatique et centraliste », propose une vision elle-même marquée par la prééminence du centralisme espagnol. Certes, différents noms catalans, comme Ors, Xavier de Salas, Pijoan, Gudiol [Ricart], Ainaud, Cirici, Cirlot, ou encore le mien, apparaissent, mais il s'agit de personnalités qui ont été plus ou moins en contact avec Madrid. De Joan Ainaud de Lasarte, qui a presque toujours été exclusivement lié à la Catalogne, on dit qu'il était « contraint » d'être à Barcelone ! Or, si la plupart des Espagnols visaient Madrid dans un but professionnel et même vital, les Catalans avaient en fin de compte le regard rivé sur Barcelone. Certains y voient une manifestation du régionalisme, alors qu'il s'agit simplement d'un choix naturel.

Jesusa Vega souligne, à raison, le statut de l'*Historia de la crítica de arte en España* de Gaya Nuño (1975), réponse au silence de Lionello Venturi en Espagne ; mais ne faudrait-il pas s'interroger également tant sur le quasi-silence des historiens catalans vis-à-vis du livre de Gaya que sur l'absence de réponse et de commentaires sur ce quasi-silence lui-même³⁰ ?

Cette tendance de l'Espagne à tourner le dos à la Catalogne peut conduire à faire oublier, par exemple, que bien avant que la Sociedad Española de Excursiones ne publie son premier bulletin en 1893, d'autres bulletins similaires existaient déjà, tels que

Il ne faut pas oublier le rôle de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi (RACBA), à Barcelone, qui, malgré un budget restreint, a produit des publications notables, comme *Dos siglos de enseñanza artística en el Principado* de Federico Marés Deulovol (Barcelone, 1964), son *Butlletí* (depuis 1986), ou encore les catalogues des collections de l'académie, *Catàleg del Museu de la Llotja. Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi* (trois volumes parus jusqu'à présent : I, *Pintura*, 1998 ; II, *Escultura i Medalles*, 2001 ; III, *Dibuixos de Lluís Rigalt*, 2002).

Parmi les maisons d'édition qui ont apporté une vision progressiste dans l'Espagne encore franquiste, il convient enfin de citer Edicions 62, fondée en 1962 à Barcelone, qui a publié *l'Història social de l'art i de la literatura* d'Arnold Hauser (Barcelone, 1966), traduite en catalan par un intellectuel alors communiste, Jordi Solé-Tura, devenu par la suite ministre de la Culture d'un gouvernement socialiste espagnol. Edicions 62 a réussi à être une entreprise bien solvable et a osé, depuis 1982, publier une *Història de l'art català* en huit tomes, sous la coordination de Francesc Miralles, en confiant la rédaction à une jeune et nouvelle génération d'historiens de l'art³⁴.

La vision d'une grande historienne de l'art, comme l'est Jesusa Vega, reflète non seulement la conception trop souvent tronquée de l'historiographie de l'art espagnole, mais témoigne également, bien au-delà de la discipline, d'un problème plus profond et plus persistant, celui d'un pays qui n'arrive pas à prendre la mesure de sa propre complexité.

Panorama après la bataille

Vicente Lleo

Le travail de synthèse réalisé par Jesusa Vega sur l'histoire de l'art en Espagne, depuis le début du XX^e siècle jusqu'à nos jours ou presque, est admirable sous bien des points de vue. Elle propose en effet de clarifier le panorama d'une discipline qui, en dépit de la proximité dans le temps, ou peut-être à cause d'elle, apparaît comme extraordinairement morcelé et confus. Précisément, si l'on prend en compte ces circonstances, on ne doit pas s'étonner que l'auteur ait choisi d'axer son enquête, même au risque de simplifier les choses, sur une historiographie très concrète, que nous pourrions qualifier de *tendenza*, fortement idéologisée, au moyen de laquelle elle a essayé d'articuler un discours global sur l'avenir de la discipline. Il est évident en outre que tout autre choix méthodologique qu'on aurait retenu pour faire cette « histoire de l'histoire de l'art », surtout si l'on tient compte de l'espace limité qui lui était imparti, aurait présenté des risques similaires : risque de réductionnisme, d'omission, de mauvaise interprétation, de disproportion. Il faut signaler, enfin, que, outre la rigueur « scientifique » qui doit présider à toute recherche historique, la neutralité totale ne peut être qu'une utopie : si nous examinons cette recherche en transparence, l'auteur y sera toujours visible « en filigrane ».

Cela dit, il est difficile de ne pas être d'accord avec les principaux aspects de l'analyse de Vega, en particulier quand elle considère la guerre civile de 1936-1939 comme l'axe essentiel autour duquel, d'une manière ou d'une autre, s'articule l'histoire de l'art contemporaine – et même, au-delà, l'ensemble de la culture espagnole. Toutefois, les conséquences qui peuvent découler de cette manière de cadrer l'histoire de l'art sont plus discutables. Ainsi, s'il est évident que la guerre a poussé de nombreux intellectuels, parmi lesquels des historiens de l'art, à l'exil extérieur ou intérieur, et qu'il en a résulté une cassure sensible dans notre

production intellectuelle, cela ne veut pas nécessairement dire que les personnes qui sont restées, ou qui même ont collaboré avec la dictature, auraient manqué d'un quelconque intérêt, ou que toutes auraient pris des positions que l'on pourrait qualifier d'« autarciques ». Le cas du professeur Diego Angulo est, dans ce sens, paradigmatique. Devenu après la guerre la figure la plus visible du domaine de l'histoire de l'art en Espagne, son expérience préalable en Allemagne et en Autriche – où il avait fait ses études avec ceux qui allaient devenir les plus prestigieux historiens de l'art européen (Charles de Tolnay, Otto Pächt, etc.) –, s'est enrichie, après le conflit, par des séjours en Angleterre, en Italie et aux États-Unis. Ainsi, s'il s'est consacré principalement à ce qu'on appelle l'histoire de l'art « factuelle », il n'a pas été totalement étranger aux nouvelles options méthodologiques en publiant, par exemple, certains des premiers essais iconographiques et iconologiques consacrés à des artistes espagnols. On pourrait dire la même chose d'Eugenio d'Ors, qui a lui aussi bénéficié d'une large diffusion internationale, et surtout du brillant et inclassable Xavier de Salas. En outre, les principales revues d'art qui ont paru après la guerre civile, même si elles affichaient sur leurs premiers numéros l'effigie du dictateur, parvinrent en général à un niveau plus que décent et furent bien accueillies hors de nos frontières, tout comme d'autres revues culturelles résolument phalangistes du parti politique La Phalange) – citons *Vértice* (fig. 9) ou *Escorial* – comme l'a démontré Juan Manuel Bonet³⁵. Le panorama de l'après-guerre que décrit Vega mérite assurément d'être plus nuancé.

De plus, Vega réussit pleinement dans sa critique de la tare la plus évidente de notre historiographie récente quand elle signale le magma confus qui l'entache et que nous pourrions qualifier de fixation sur les « études locales ». Un magma où se rassemblent les carences de notre formation universitaire – méconnaissance des langues étrangères, absence d'intérêt pour les aspects théoriques –, l'absurde facilité de publier offerte par les institutions et organismes locaux décidés à faire chacun sa propre « guerre culturelle », et, en définitive, la simple paresse des auteurs lorsqu'il faut se confronter à quoi que ce soit qui dépasse les étroites limites de leur esprit de clocher. En effet, il est peu habituel de trouver, même aujourd'hui, des historiens qui se consacrent à quelque domaine situé au-delà des frontières espagnoles ou même de leur « village natal ». À l'origine, cet attachement à « ce qui est espagnol » (qui en général se traduit par « ce qui est strictement local ») a sûrement trouvé ses racines dans la crise d'identité nationale après 1898, mais, en son temps, il a joué le rôle d'aiguillon pour des entreprises historico-artistiques d'une importance singulière, comme les travaux d'inventaire et de classification du patrimoine entrepris depuis 1900, qui correspondaient à une méthodologie purement descriptive et formaliste. Les épigones actuels de ce courant, qui est toujours prépondérant, l'ont cependant poussé jusqu'à la caricature, se concentrant sur des aspects absolument dépourvus d'importance.

Ceci nous conduit à évoquer un thème qui n'a pas été assez mis en lumière. Force est de constater que le maigre débat méthodologique qui a eu lieu en Espagne, particulièrement dans les dernières décennies, a été une affaire fondamentalement minoritaire, ne concernant que quelques membres universitaires et de rares membres de ces départements, et qu'il n'a eu un écho minime dans la grande majorité des autres centres, où l'enseignement de l'histoire de l'art est régi par des routines absolument dépassées, comme on peut le voir si l'on étudie les programmes d'études de la plupart d'entre eux. La marginalité du débat est évidente même en ce qui concerne les courants de cette historiographie de gauche qui, comme le signale

9. *Vértice*, 1/3, 1937.



Vega, ont eu une grande répercussion populaire dans l'Espagne des années 1960-1970, car il n'est pas moins évident que leur influence s'est manifestée au travers de ses versions les plus banales, celles qui vont de Arnold Hauser jusqu'à Nicos Hadjinicolaou, et non celles d'un Clement Greenberg ou d'un Meyer Schapiro. Il a fréquemment été oublié que, comme l'a aigrement remarqué Manfredo Tafuri, une « histoire marxiste de l'art » n'est pas la même chose qu'une « critique marxiste de l'histoire de l'art »³⁶. Les principaux acteurs de cette tendance, que Vega nomme « dissidente », devaient reconnaître plus tard ce qu'il y avait de quelque peu primaire dans leur manière de poser les problèmes. De plus, ce fond d'historiographie marxiste a cohabité, surtout à partir des années 1970, avec le structuralisme et la sémiologie, en particulier au travers de Roland Barthes et d'Ernst Gombrich, et plus tard de Michel Foucault et de Norman Bryson, dont il n'est pratiquement pas fait mention dans le texte que nous commentons, et cela en dépit de leur diffusion généralisée (même s'ils ont parfois été mal compris).

Le panorama de l'histoire de l'art en Espagne, en particulier dans les dernières décennies, se présente donc de manière plus complexe que ne le suggère la vision succincte élaborée par Vega. Dans cette direction, il faudrait aussi mettre en lumière ce que nous pourrions définir comme une histoire contextuelle de l'art et, peut-être plus encore, les travaux qui résultent de la perméabilité ou transversalité croissante des disciplines qu'on rassemble sous le nom d'humanités – comme c'est le cas pour l'historien Carlo Ginzburg qui écrit sur Piero della Francesca ou pour la collaboration de l'historien John Elliott et de l'historien de l'art Jonathan Brown à propos du palais du Buen Retiro³⁷, pour ne citer que deux exemples – et qui trouvent en Espagne de brillants représentants comme l'historien Fernando Bouza³⁸. En tout cas, la plupart des meilleurs historiens de l'art actuels et de ceux qui ont la plus grande audience internationale se situent plutôt à proximité de ces positions post-structuralistes que des positions marxistes, indépendamment de leurs affinités idéologiques.

À la fin de son texte, Vega présente, un peu abruptement, comme symptomatique des carences de notre historiographie le faible poids de ce que l'on appelle *gender studies*, dans les temps les plus récents, en comparaison avec leur développement important hors de l'Espagne, ce en quoi elle a sûrement raison. Pourtant elle omet d'autres composantes importantes de la situation en ne pas faisant référence aux nouveaux développements de la discipline qui ont ouvert ces dernières années des voies de recherche inédites. Je me réfère, par exemple, aux très nombreux travaux sur les collections particulières et le mécénat, qui ont même été l'objet de congrès aussi bien internationaux que nationaux ou locaux. Ce thème a cessé d'être une pure transcription ou exposition de données d'archives pour devenir un riche champ d'analyse des systèmes de représentation et d'identification sociales. Les travaux de Fernando Checa et ceux de Miguel Morán, parmi beaucoup d'autres, sont dans ce sens suffisamment révélateurs ; en outre, si l'on tient compte du système des Vice-royautés de la Couronne espagnole, le thème du collectionnisme hispanique prend une dimension internationale qui rend le phénomène plus complexe. La politique de publication du Centro de Estudios Europa Hispánica (CEEH), poursuivie avec une grande rigueur, en est une bonne illustration.

Pour conclure, il faudrait aussi mentionner, parmi les développements récents de l'histoire de l'art, les travaux consacrés aux mécanismes de diffusion et de réception de l'image, en bonne partie inspirés des travaux de Felipe Pereda et de Javier Portús, et, pour l'architecture, de Fernando Marías.

L'éclosion de l'histoire de l'art dans l'Espagne démocratique

Juan Antonio Ramírez

Quelques données quantitatives

Je commencerai par un constat optimiste : la mort du dictateur Francisco Franco en 1975 et la restauration de la démocratie qui en a résulté ont favorisé un développement inouï de l'histoire de l'art, et le progrès de notre discipline a été solidaire de celui des libertés civiles. Mais je ne voudrais pas trop simplifier, car ce grand saut qui a transformé l'histoire de l'art espagnole en une discipline vigoureuse, adossée à une importante masse critique, a pu se faire grâce à la convergence de facteurs politiques, sociaux et culturels très complexes que nous ne pouvons cerner qu'aujourd'hui. Il faut prendre en compte certains éléments quantitatifs. Au milieu des années 1970 ont été soutenues les premières thèses de doctorat, produites par ceux qui avaient suivi le nouveau cursus d'études d'histoire de l'art. Cette spécialité avait effectivement été créée dans les facultés de philosophie et de lettres durant les dernières années du franquisme. Même si Enrique Lafuente Ferrari avait raison lorsqu'il dénonçait la légèreté avec laquelle ces cursus avaient été montés (fig. 10)³⁹ ; ils furent pourtant nombreux et importants. Après Madrid et Séville, la spécialité d'histoire de l'art s'implanta dans toutes les anciennes universités et dans beaucoup de celles créées *ex nihilo* à partir de la fin des années 1970. On eut par conséquent besoin de recruter plusieurs centaines d'historiens de l'art qui s'intégrèrent soudain aux assemblées universitaires en tant que spécialistes des différents champs thématiques de la discipline. Cela ne fut pas aussi désastreux que certains le supposent car, en quelques années, ces professeurs devinrent dans leur majorité de véritables spécialistes, comme le démontre l'immense masse des publications scientifiques produite immédiatement après. La création de nombreux postes d'enseignants durant les premières décennies de la démocratie favorisa sans doute la constitution accélérée d'une nouvelle classe de professionnels, les historiens de l'art, qui jusque-là n'avaient existé que par des témoignages. À cela il faut ajouter les opportunités offertes par les départements de la culture et du patrimoine des nouveaux gouvernements des autonomies (installés dans la seconde moitié des années 1970), par les nouveaux musées (ou l'agrandissement de ceux qui existaient déjà), et par les facultés des beaux-arts, les écoles d'art appliqué, ou de dessin, etc. Il faut aussi prendre en considération la croissance exponentielle du nombre des simples licenciés en histoire de l'art car, même si beaucoup d'entre eux ne travaillent pas dans des activités liées à leur spécialité, ils constituent une importante base sociologique sur laquelle repose l'édifice principal de la discipline. Un autre facteur déterminant a été l'introduction de l'histoire de l'art comme matière à option dans le programme de terminale, choisie par des milliers d'élèves et étudiée dans des manuels d'une remarquable qualité didactique et intellectuelle, élaborés à partir de la fin des années 1970. Cette discipline a non seulement suscité de nombreuses vocations professionnelles, mais a également favorisé une large sympathie pour les questions artistiques. Nous ne croyons pas exagéré d'affirmer que « le public » surgi de l'histoire de l'art et pour l'histoire de l'art après la mort de Franco est une invention de l'Espagne récente.

Publications

En 1976 ont été créés les différentes collections d'art des éditions Cátedra, que j'ai eu l'honneur d'inaugurer avec *Medios de masas e historia del arte* (Madrid, 1976), paru quelques semaines avant celui de Julius von Schlosser sur la littérature artistique. Antonio Bonet Correa, directeur de ces séries, imposa une ligne éditoriale intéressante, dont le dessein était de publier en espagnol le meilleur de l'histoire de l'art interna-

10. Première édition espagnole d'Erwin Panofsky, *Estudios sobre iconología*, préfacée par Enrique Lafuente Ferrari, Madrid, 1972.



tionale tout en facilitant la publication de travaux originaux d'auteurs autochtones, en veillant toujours à la pertinence des apports, sans exclusion ni *a priori* théorique ou méthodologique. Cette ouverture à la production espagnole fut très vite imitée par la prestigieuse collection Alianza Forma qui, depuis les années 1970, a publié presque deux cents titres en appliquant ce même critère de juxtaposer des historiens de l'art espagnols et étrangers. D'autres éditeurs commerciaux se sont lancés dans la même aventure, comme c'est le cas d'Akal, de Siruela, ou d'Antonio Machado-La Balsa de la Medusa. Mais toutes les maisons d'édition ont occasionnellement publié des livres d'histoire de l'art, et le nombre d'ouvrages sortis sous le patronage de députations provinciales, de municipalités, de gouvernements autonomes, de caisses d'épargne, etc. est très significatif. La somme de tout cela est impressionnante : en un laps de temps assez bref, des milliers de titres ont été publiés, et il ne fait aucun doute que la production en histoire de l'art de ces dernières décennies est de loin supérieure à tout ce qui avait été fait depuis le XIX^e siècle jusqu'à la mort du dictateur. L'industrie éditoriale espagnole (une des plus importantes du monde) s'est en somme consacrée au livre d'art, parvenant presque à en détenir le monopole dans le domaine hispanophone.

On peut faire des remarques analogues à propos des revues spécialisées. Il n'y en avait pas plus de trois ou quatre avant 1975. Aujourd'hui nous avons de nombreux bulletins et annales, régulièrement édités par des musées et des départements universitaires. Nous ajouterons à la liste une demi-douzaine de revues d'art contemporain (sans compter les nombreux journaux électroniques). Il se peut que la totalité de la production intellectuelle parue sur ces supports ne soit pas d'une très grande valeur, mais il est difficile de croire que parmi les quelque trois cents articles spécialisés qui paraissent chaque année (on peut en vérifier le nombre), il n'y aurait pas au moins une cinquantaine d'apports véritablement significatifs.

Questions anciennes et nouvelles

La même explosion a touché tous les secteurs de l'histoire de l'art et les diverses options méthodologiques. On a fait de grands progrès dans l'inventaire du patrimoine artistique des différentes zones du territoire espagnol. Le fort mouvement décentralisateur des dernières décennies a favorisé la recherche locale, et il ne fait pour moi aucun doute que l'histoire de l'art « régionaliste », très vigoureuse dans les dernières décennies, a été l'un des principaux supports intellectuels de l'Espagne des Autonomies. Dans ce panorama se détachent les abondantes études sur l'histoire de l'architecture et de l'urbanisme. Beaucoup d'archives ont été exhumées pour faire connaître les données concernant les maîtres d'œuvre et les procédés de construction, avec une attention particulière portée à l'économie de l'art et à la dynamique sociale complexe qui a conditionné le dessin et le développement des villes espagnoles. Mais c'est au sein d'un autre courant, qui envisage plutôt les problèmes artistiques d'un point de vue national ou universel, que se sont développées les grandes innovations méthodologiques et thématiques.

C'est là une nouveauté. Même si les historiens de l'art espagnols se sont très peu occupés des champs étrangers à leur propre pays, la nécessité de mieux comprendre les grands épisodes de l'art ibérique, passé et présent, a favorisé l'étude de sujets comme la peinture flamande et italienne, l'art islamique, l'architecture ou la miniature de l'Europe médiévale, l'art pompier du XIX^e siècle ou les avant-gardes artistiques. De mon point de vue, l'édition de traités d'art et d'architecture de l'époque moderne se détache de l'ensemble. Il n'y a pas un classique de la littérature artistique espagnole dont on n'ait aujourd'hui une ou plusieurs rééditions : Sagredo, Juan de Arfe, Juan Bautista Villalpando (traduit du latin), Caramuel, Fray Lorenzo de San Nicolás, Fray Juan Ricci, Francisco de

Holanda, Vicente Carducho, Pacheco, etc., peuvent aujourd'hui être consultés (parfois en édition fac-similé), accompagnés de remarquables études critiques. Remarquons aussi les éditions d'auteurs de traités, allant d'Alberti ou Dürer jusqu'à Ledoux, pour lesquelles on ne s'est pas contenté de traduire les préfaces composées dans d'autres pays, mais pour lesquelles d'abondantes études ont été rédigées spécialement pour les éditions espagnoles. La théorie de l'art et de l'architecture a ainsi fait beaucoup de progrès, facilitant des études interdisciplinaires consacrées à des sujets très hétérogènes, depuis les architectures peintes ou imaginaires, jusqu'à l'histoire de la critique, la construction du spectateur, etc.

L'art contemporain

Les renouvellements méthodologiques les plus notoires ont été suscités par le monde de l'art contemporain, dont le rôle s'est spectaculairement accru. Les artistes (et le commerce de leurs œuvres) se sont internationalisés, et les spécialistes ont suivi le mouvement. Dans les dernières décennies ont été fondés plus de vingt musées et centres d'art contemporain. L'enseignement et la recherche sur l'art des avant-gardes ont progressé en quantité et en qualité, abandonnant souvent l'optique exclusivement nationale. L'existence d'excellentes études sur des Espagnols comme Picasso, Miró, Dalí, Julio González, etc., a permis la réalisation d'ouvrages consacrés à des figures internationales comme Picabia, Duchamp, Masson, Le Corbusier, etc., dont l'intérêt est démontré par la traduction de certaines de ces publications à l'étranger. Dans une bonne mesure, cela est une conséquence de la dynamique des expositions et de la participation normale de l'Espagne aux événements les plus importants. ARCO, la foire d'art contemporain de Madrid, fondée en 1982, s'est consolidée : il s'agit de la plus importante au monde pour le nombre des visiteurs. Ajoutons à cela d'autres foires plus petites et diverses biennales, comme celles de Valence et de Séville. La masse critique mobilisée pour ces événements a été considérable. Il n'y a rien d'étonnant à ce que soit apparu un nouveau type d'historien de l'art récent, très lié à la critique, dont le travail s'expose principalement dans les catalogues d'exposition (souvent très luxueux). Il n'est pas rare de ressentir un notable divorce entre ces auteurs et leurs collègues qui se consacrent à l'art « traditionnel », au point que l'un des principaux problèmes de l'histoire de l'art dans l'Espagne actuelle découle de ce que, progressivement, ces deux secteurs en viennent à s'ignorer.

Une conséquence partielle de tout cela a été la croissance des études sur « le visuel », anticipées chez nous depuis le milieu des années 1970 par des études universitaires sur la bande dessinée, le cinéma, la gravure, l'affiche, etc. L'importation récente, et sans analyse critique, de la pensée anglo-saxonne sur ces sujets tend à faire oublier, malheureusement, beaucoup de ces travaux autochtones. Il en est de même pour les *gender studies*. En 1975 est paru un premier livre de ce type réalisé par un historien de l'art espagnol (une étude sur les bandes dessinées féminines du franquisme⁴⁰) ; une décennie plus tard, *La mujer y la pintura del XIX español Cuatrocientas olvidadas y algunas más* d'Estrella de Diego (Madrid, 1987 ; fig. 11) a précédé l'avalanche de traductions et d'études monographiques à laquelle nous assistons de nos jours – avec des jalons intermédiaires aussi significatifs que la trilogie de Pilar Pedraza commencée en 1991 avec *La bella, enigma y pesadilla* (Barcelone, 1991) ou *Apariencia e identidad masculina de la ilustración al decadentismo* de Carlos Reyero (Madrid, 1996).

Mais je ne voudrais pas que ce panorama globalement optimiste fasse oublier les graves problèmes qui entravent actuellement notre histoire de l'art. L'un d'entre eux est l'absence de lieux critiques de référence. Il n'est pas facile de distinguer les travaux réellement importants d'autres, plus banals, et cela autant pour les études sur l'art tradi-

11. Estrella de Diego, *La mujer y la pintura del XIX español*, Madrid, 1987.



tionnel que pour celles consacrées à l'art contemporain. Nous savons que la production intellectuelle est abondante, mais personne n'est en situation de déterminer quel est le niveau des différents apports. Une autre déficience est la rareté des vocations globalisatrices. Les historiens-écrivains, qui seraient capables de développer avec clarté des arguments d'intérêt général, n'abondent pas : ils oscillent généralement entre le style plat de la vieille histoire attributionniste et le bavardage imité de la pire tradition post-structuraliste (ou pseudo lacanienne) internationale. De même, une plus grande présence des historiens de l'art espagnols sur les forums internationaux fait défaut. Les causes de cette relative absence sont complexes : outre l'excèsif repli sur les thématiques « hispaniques », le fait compte beaucoup que, comme nous venons de le voir, le marché pour cette profession a été énorme dans l'Espagne démocratique. Nous avons tout eu : enseignants, responsables de la politique culturelle (des villes, des autonomies ou de l'état), conseillers et directeurs de musées ou de centres d'art, un espace abondant dans les médias et, surtout, beaucoup de commissaires d'expositions. Je crois que quelques-uns de nos meilleurs cerveaux, bercés dans les bras du pouvoir et du glamour, n'ont pas ressenti la nécessité de dire à quiconque, hors de l'Espagne, ce qu'en réalité nous étions en train de faire. Peut-être la chose va-t-elle s'améliorer (paradoxalement) maintenant que la crise économique nous confronte à un avenir moins prometteur.

Ouvertures

Victor I. Stoichita

La remarquable synthèse présentée par Jesusa Vega a le grand mérite de mettre l'accent sur les enjeux politiques qui concernent le changement radical connu par l'histoire de l'art en Espagne, après la dictature et une fois la démocratie instaurée. Quelques points pourront peut-être compléter ce tableau déjà riche.

Si jusqu'au début du XX^e siècle l'histoire de l'art était pratiquée en Espagne par des spécialistes qui venaient en majorité d'autres domaines des sciences humaines (histoire, philosophie, histoire de la littérature), la première génération de véritables historiens de l'art, formée en tant que telle grâce à un cursus universitaire complet, fut celle de 1970. Elle compte des noms devenus entre-temps des vraies références, tels que Fernando Marías, Maria del Mar Lozano Bartolozzi, Delfín Rodríguez, Juan Antonio Ramírez et Vicente Lleo Canal. Cette génération forma à son tour une seconde génération de spécialistes, ce qui contribua d'une façon déterminante à l'essor de la discipline. Les fruits de cette professionnalisation sont extrêmement visibles dans le panorama artistique et universitaire espagnol, ce qui n'empêche pas la profession de se trouver momentanément menacée au début des années 2000, quand elle risqua d'être radiée de la nomenclature universitaire. Grâce à la solidarité de la corporation des historiens de l'art, cela n'arriva pas.

Un domaine de recherche spécifique doit être mentionné : la publication scientifique des sources écrites de l'histoire de l'art espagnol a sensiblement contribué à l'approfondissement de la littérature artistique de la péninsule. En effet ni la somme de l'*Historia de las ideas estéticas en España*, II, *Siglos XVI y XVII* de Marcelino Menéndez Pelayo (Santander, 1883) ni *Die Kunstliteratur* de Julius von Schlosser (Vienne, 1924) ne sont parvenus à donner une image juste et complète du phénomène. Ce fut l'excellente anthologie réalisée par Francisco Calvo Serraller, la *Teoría de la Pintura del Siglo de Oro* (Madrid, 1981), qui ouvrit le chemin à l'édition de textes fondamentaux.

Furent ainsi édités les *Diálogos de la pintura* de Vicente Carducho (Madrid, 1979), *El Museo pictórico y Escala óptica* d'Antonio Palomino (Madrid, 1988), ou *El Arte de la Pintura* de Francisco Pacheco (Madrid, 1990). La découverte et la publication par Fernando Marías et Augustín Bustamante de l'édition des *Vite* de Vasari annotées par Le Greco, sous le titre *Las ideas artísticas de El Greco, Comentarios a un texto inédito* (Madrid, 1981), furent incontestablement un événement qui jeta une nouvelle lumière sur la culture complexe de l'artiste crétois, formé en Italie et fondateur d'un important courant artistique en Espagne. D'autres études importantes, telles que *Pintura y pensamiento en la España de Lópe de Vega* de Javier Portús (Madrid, 1999), ont éclairé les rapports entre l'expérience artistique et la littérature du siècle d'or.

L'activité des musées et des laboratoires de restauration a contribué non seulement à la conservation des œuvres du patrimoine national, mais aussi à l'étude scientifique de la technique artistique des grands maîtres. Sont à mentionner ici notamment les analyses de la technique picturale de Velázquez, de Titien ou de Rubens. L'étude du corpus des primitifs « hispano-flamands », qui déjà avait bénéficié de l'attention philologique d'Elisa Bermejo avec *La Pintura de los primitivos flamencos en España* (Madrid, 1980), a été portée plus loin notamment avec des instruments de recherches renouvelés par María Pilar Silva Maroto dans *Pintura Hispanoflamenca castellana* (Valladolid, 1990)⁴¹. La Méditerranée, creuset des idées, a formé le thème d'une intéressante exposition organisée par Mauro Natale, *El Renacimiento Mediterráneo. Viajes de artistas e itinerarios de obras entre Italia, Francia y España en el siglo XV* (Madrid, Museo Thyssen Bornemisza/Valence, Museu de Belles Arts, 2001) et se trouve au centre d'autres études concernant l'art catalan et valencien⁴². Des personnalités importantes de la peinture espagnole du XVIII^e siècle, restées un peu dans l'ombre à cause de la grande triade formée par Velázquez, Zurbarán et Murillo, ont été revisitées. C'est le cas de Ribera, qui a bénéficié d'une grande exposition, *Ribera 1591-1652*, organisée par Alfonso E. Pérez Sánchez et Nicola Spinosa (New York, Metropolitan Museum of Art, 1992 ; fig. 12). Alonso Cano a également fait l'objet d'une monographie, *Alonso Cano. Espiritualidad y modernidad artística*, dirigée par Ignacio Henares Cuéllar (Grenade, Hospital Real, 2001 ; fig. 13)⁴³. On attend en outre la grande rétrospective sur Juan Bautista Maíno au Museo del Prado à l'automne 2009, qui permettra de porter un nouveau regard sur cet artiste d'exception, sans doute le plus important maître opérant à Madrid, avant l'arrivée de Velázquez.

L'essor des études d'art contemporain forme un autre chapitre remarquable dans la nouvelle historiographie artistique espagnole. Trop souvent reléguées dans la zone incertaine entre l'esthétique et la critique militante, ces études ont bénéficié d'apports importants, grâce surtout à des professionnels comme Simon Marchán, Valeriano Bozal, Juan Antonio Ramírez, Estrella de Diego ou Anna Maria Guasch.

Pour conclure, il faut aussi mentionner l'apport des fondations privées ou des institutions qui, par une politique intelligente de formation continue ou de divulgation de haut niveau ont contribué au renouveau de l'histoire de l'art et au renforcement des liens avec la

12. Double page du catalogue *Ribera 1591-1652* (Madrid, 1992), avec *L'Immaculée conception*, Salamanque, couvent de Monterrey [p. 34-35].

13. Double page du catalogue *Alonso Cano...* (Grenade, 2002), avec *L'Immaculée conception* (détail), Álava, Museo Diocesano [p. 16-17].



discipline telle qu'elle se pratique dans les autres pays européens ou outre-Atlantique. La Fundación Amigos del Museo del Prado, la Fundación Duques de Soria, la Real Asociación Amigos del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía où les cours d'été, dont ceux de l'Escorial ou de Santander, jouissent aujourd'hui d'un prestige bien mérité et constituent des lieux de dialogue et de rencontre. Une mention spéciale revient aux associations et aux institutions étrangères qui se sont engagées dans la recherche du patrimoine artistique espagnol. La Casa de Velázquez à Madrid, avec ses programmes sur l'histoire de l'art, en est une des plus connues. La Carl Justi-Vereinigung, à son tour, association consacrée exclusivement aux études de l'art ibérique et hispano-américain, s'est forgée depuis sa création en 1989 une solide réputation. Les membres de cette structure, dont le siège est en Allemagne, ont largement contribué au rayonnement de l'art espagnol en Europe, comme partie intégrante mais unique d'un patrimoine commun. Dans ce cadre, l'apport octroyé par le « regard de l'autre » sur le patrimoine national espagnol n'est pas négligeable. C'est un regard fait d'intérêt, d'amour et de respect, qui vient heureusement à la rencontre d'une ouverture, visible surtout chez les représentants de la nouvelle génération d'historiens de l'art espagnols, friands de confrontations fructueuses.

Les discours sur l'histoire de l'art espagnol contemporain

Jesús Carrillo

Un diagnostic de l'histoire de l'art espagnol contemporain met en évidence, en premier lieu, le déséquilibre qui existe entre la dimension publique accrue du champ culturel qui en constitue l'objet d'étude – expositions, couverture médiatique et valeur symbolique –, et son faible développement en tant que domaine de production de connaissance et de pensée critique. En second lieu, ce diagnostic révèle la persistance d'une ligne d'interprétation dont les origines remontent aux dernières années du franquisme et qui, depuis 1976, assume comme principale mission de recomposer l'ensemble des règles des avant-gardes espagnoles à partir d'une perspective historiciste, complétée par une application acritique des schémas de base du modernisme international. Paradoxalement, cette historiographie, faible par son étendue et sa densité, a réussi à se maintenir d'une manière presque incontestée pendant trente ans grâce à sa présence dans des forums extra-universitaires (revues, conseils d'administration de musées, fondations, etc.), contribuant ainsi, de manière décisive, à donner forme au cadre idéologique dans lequel se pensent les pratiques artistiques de l'Espagne contemporaine.

Les grandes lignes de l'axe dominant de la discipline furent dessinées assez tôt. Rappelons-nous le volume *España: Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976* (Barcelone, 1976), édité par Valeriano Bozal et Tomás Llorens en lien avec l'exposition de la Biennale de Venise de la même année, où l'on revisitait la production de l'avant-garde artistique espagnole dans la perspective du franquisme agonisant⁴⁴. Structurés selon la dialectique du matérialisme historique, l'exposition et les textes du livre manifeste publié à cette occasion⁴⁵ exposèrent différentes phases chronologiques de l'art d'avant-garde politiquement engagé, expliquant la logique de chacune à partir de la conjoncture historique espagnole, pour énumérer ensuite les causes de leur lamentable déclin : la naïveté des prétextes populistes pour certaines phases, les revendications d'autonomie contradictoires pour d'autres, et en particulier les pratiques conceptuelles. Ces textes sont intéressants non pas tant pour ce qu'ils proposent

d'un art adapté à la réalité sociale espagnole de l'époque, mais pour l'impression de processus verrouillé qu'ils dégagent. D'ailleurs, en 1983, un de leurs auteurs, Simón Marchán, les condamnait rétrospectivement : « *Vanguardia artística y realidad social: España 1936-1976* a certes été utile pour reviser l'art espagnol de l'après-guerre, mais a également mis en relief un moment clé de notre histoire, celui du tarissement d'une période dans laquelle il faut inclure ses propres manifestations conceptuelles »⁴⁶.

Dans le domaine de l'art et de son interprétation historique, la « normalisation démocratique » se fit rapidement pendant la période foisonnante qui va de 1976, année de la Biennale de Venise, jusqu'à 1982, date de l'accession du parti socialiste au pouvoir. L'évolution de Valeriano Bozal, dont la rigueur dialectico-marxiste allait se diluer peu à peu pour se décanter dans un kantianisme moins rude, est symptomatique. Dans les volumes XXXVI et XXXVII de *Summa Artis* publiés en 1992 et révisés en 1995, Bozal remplaçait la réorientation radicale de la praxis de 1976 par la recherche de trouvailles dérivées de l'inspiration individuelle de l'artiste et par la recomposition des morceaux de l'avant-garde espagnole brisée. Parallèlement se développa une autre variante historiographique – qui dérivait facilement vers le postmodernisme durant les années suivantes – qui trouva son origine dans l'entourage d'Antonio Bonet Correa, dont Vega souligne le rôle clé. Contrairement à la variante précédente qui partait de la dialectique marxiste, celle-ci formula une généalogie de l'avant-garde fondée sur une conception plus culturaliste, érudite et cosmopolite du développement historique de l'art. Malgré leurs différences, ces deux courants manifestèrent leur intérêt commun pour la présence concrète de l'avant-garde espagnole dans les musées et pour la construction à partir de celle-ci d'un système des arts adapté au nouveau contexte de la démocratie. Dans *Arte y Estado en la España del siglo XX* (Madrid, 1989), Maria Dolores Jiménez Blanco interprétait l'imminente refonte du Museo Reina Sofía en musée de l'avant-garde comme l'aboutissement des idéaux de modernité et de progrès tant de fois avortés dans l'histoire de l'Espagne. Le discours sur une avant-garde périphérique, engagée dans la lutte pour la démocratie et émaillée de génies singuliers, était facilement applicable à la nouvelle cartographie et au besoin d'autoreprésentation après la mort de Franco.

Cette récupération de l'art comme un emblème de la restauration démocratique prit une coloration spécifique, encore que de même nature, dans le domaine catalan. L'histoire de l'art d'avant-garde rencontra de fortes résistances initiales parmi les dirigeants de la discipline à Barcelone, centrés sur la configuration historiographique d'un art médiéval autochtone. Il est révélateur qu'aucun des jeunes diplômés de la faculté de philosophie et de lettres qui écrivaient dans la revue *Destino* (fig. 14) au milieu des années 1970, du collectif T.M.G.F.D. (T. pour Joan R. Triadó, M. pour Francesc Miralles, G. pour Manuel Gudiol, F. pour Francesc Fontbona et D. pour Joaquim Dols), n'ait fini par se consacrer à l'enseignement universitaire de l'art contemporain. Ce refroidissement du noyau critique des années 1970 fut perçu par un de ses instigateurs, Alexandre Cirici, qui avait eu le temps, avant sa mort en 1983, de constater la marginalisation et l'oubli rapide des « nouveaux comportements » politisés au profit de pratiques picturales anciennes ou nouvelles, ainsi que le remplacement du débat avant-gardiste sur le design par l'idée antimoderne de décoration⁴⁷. Cependant, les dynamiques internes de la différence et la revendication d'un tel fait différentiel, accentuée par leur exclusion de la politique artistique des premiers gouvernements démocratiques espagnols pour laquelle « *Spain is different* », contribuèrent à une rapide récupération de l'avant-garde au profit du discours hégémonique sur l'art catalan. En Catalogne, la contradiction entre le local et l'universel, que Vega pointait comme typiquement espagnole, se résout moyennant un exercice idéologique parfaitement

14. *Destino*, n° 1367, 1963.



articulé. En glorifiant le binôme « avant-garde/catalan », la Catalogne démocratique donna leurs lettres de naturalisation aux avant-gardes – depuis Gaudí jusqu’au Grup de Treball en passant par Antoni Tàpies – considérées comme le substrat de son identité culturelle contemporaine. Ce processus de naturalisation atteint son apogée au cours de 1992, une année magique, qui fut le théâtre de deux expositions décrivant la continuité de la ligne catalane avant et après le franquisme : *Las vanguardias en Cataluña, 1906-1939* (Barcelone, Fundación Caixa de Catalunya/MACBA) et *Idees i Actituds. Entorn de l'Art Conceptual a Catalunya, 1964-1980* (Barcelone, Centre d'Art Santa Mònica, Généralitat de Catalunya). Ce fil rouge de l'interprétation de l'avant-garde a survécu jusqu'à aujourd'hui, comme le révèle la récente publication de *Concepualismo(s) poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España. 1964-1980* (Madrid, 2007), dans lequel Pilar Parcerisas défend les thèmes mêmes qu'elle avait exposés quinze ans plus tôt dans *Idees i Actituds*.

Il aura fallu presque trois décennies pour qu'un historien de l'art comme Alberto López Cuenca ose aborder les divers facteurs intervenus dans le processus de transmutation de l'art d'avant-garde qui, de pratique de résistance, était devenu une partie de la culture officielle⁴⁸. Mettant explicitement à distance les discours historiographiques habituels d'autocélébration ou de jérémiade, López Cuenca replace le changement systémique du monde de l'art dans le changement plus général de la société espagnole : un changement de racine économique, idéologique et politique. De manière très perspicace, il souligne la signification du phénomène de la foire d'art ARCO dans ce processus (fig. 15). Ce n'est pas simplement que les gouvernements ont poussé à la « mercantilisation » du monde de l'art et à la réactivation de l'objet en tant que bien de consommation en adoptant l'ambiance internationale, mais que moyennant l'identification enthousiaste de cette transformation avec la modernisation et l'européanisation du pays, on a utilisé la valeur symbolique de l'art pour définir l'identité de la nouvelle Espagne en tant que démocratie capitaliste.

Jusqu'au bref texte de López Cuenca qui, ne l'oublions pas, écrit au Mexique, les seuls essais de contestation méthodologiques et historiographiques de la ligne dominante furent extérieurs au milieu académique. José Luis Brea a été l'auteur d'une tentative sans égale dans ce domaine avec son livre et son exposition *Antes y después del entusiasmo. Arte Español, 1972-1992* (La Haye, 1989), dans lequel il proposait un discours alternatif sur l'art espagnol récent dans le but de soutenir sa proposition en tant que commissaire d'expositions. Bien qu'il fût conscient de la nécessité de briser le sortilège du discours historique dominant afin de rénover la pratique artistique, ses efforts se concentrèrent finalement non pas sur le discours historiographique mais sur celui de la théorie critique, champ qui devint un véritable lieu d'« action parallèle » dans la seconde moitié des années 1990. Cela se vérifie dans ses projets éditoriaux *Acción Paralela*, *Aleph* et, plus récemment, *Estudios visuales*⁴⁹. Dans ce dernier cas, on est témoin du curieux paradoxe qui consiste à faire passer l'avant-dernière innovation méthodologique de l'histoire de l'art anglo-saxonne pour le paradigme du nouveau discours de la critique d'art, sans que ne soit jamais nécessaire le passage par les circuits universitaires.

Le cas n'est pas isolé : diverses entités non académiques – surtout des revues spécialisées en art contemporain – ont tenté de compenser l'immense vide laissé par la discipline universitaire d'histoire de l'art dans le domaine contemporain. C'est le cas d'*Impasse*, un projet éditorial dirigé par la commissaire indépendante Gloria Picazo qui, depuis 1998, a publié quatre numéros qui ont progressivement adopté une perspective d'histoire de l'art.

15. Foire Internationale d'Art Contemporain ARCO, Madrid, session 2009.



Si les deux premiers numéros – *Arte, poder y sociedad en el Estado español* (1998) et *Creación y contexto artístico en el Estado español* (2000) – donnaient respectivement la parole à des artistes et à des critiques, les numéros suivants – *Revision del arte catalán reciente* (2001) et *Exposiciones de arte contemporáneo. Importancia y repercusión en el arte español* (2005) – se présentent comme de nouvelles pistes pour une relecture historiographique de l'art récent. La revue *Papers d'art*, publiée à Gérone, a œuvré dans la même direction. Sa vocation à faire un bilan historiographique est évidente dans la publication dirigée par Jordi Font et Magdala Perpinya, à l'occasion de son vingtième anniversaire : *Eufòries, desencisos i represes dissidents. L'art i la crítica dels darrers vint anys* (2007).

Un exemple caractéristique de cette « usurpation » du territoire universitaire de l'histoire de l'art est le récent *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, un projet de recherche, d'analyse critique et de mise en débat de la sphère culturelle et artistique dans les trente dernières années, organisé conjointement par le MACBA, Arteleku, l'Universidad Internacional de Andalucía (UNIA) et, dans sa dernière phase, par le Centro José Guerrero de Arte contemporáneo de Grenade. Une seule de ces institutions, l'UNIA, est de nature universitaire, mais elle a peu de liens avec les études répondant aux règles académiques propres à l'histoire de l'art. Il est révélateur que, parmi le vaste réseau des chercheurs concernés, seul un petit nombre appartient au milieu universitaire et se situe, en outre, en marge des cadres de décision et d'influence de la discipline. Plus symptomatique encore, si cela est possible, a été l'insuffisance manifeste des méthodes de l'histoire de l'art mises en œuvre pour aborder l'hétérogénéité des objets et la complexité des interrogations qui se posaient. Une chose s'est cependant révélée évidente : la difficulté de se lancer dans un projet d'une telle envergure sans l'autonomie, les forces humaines et la longue durée que permet le contexte universitaire.

Il est nécessaire, à ce stade, de mentionner une troisième génération d'historiens de l'art contemporain, celle de la précarité, qui s'inscrit dans le cadre d'un affaiblissement de l'institution universitaire. Elle se distingue aussi par la lenteur et également par l'insécurité de son insertion dans la carrière académique. Pourtant la formation de cette troisième génération s'est trouvée favorisée par l'existence d'un substrat bibliographique solide, par un enseignement normalisé – l'histoire de l'art est devenue un cursus dans beaucoup d'universités au début de la décennie – ainsi que par la connaissance directe du contexte international et par un contact aisé avec l'ensemble des données concernant l'art contemporain. Nous faisons ici référence à la génération qui a grandi avec ARCO.

En réaction au panorama que nous avons décrit en commençant, un trait commun à la majorité des membres de cette génération a sans doute été le désintérêt pour les thèmes uniquement espagnols et une grande perméabilité aux courants théoriques, historiographiques et esthétiques internationaux. Les éditeurs, même avec du retard, ont bien tenu compte de cela et ont entrepris une très intense politique de traduction – les collections Akal et Gustavo Gili en sont les exemples les plus remarquables. Le succès du livre d'Anna Maria Guasch, *El arte último del siglo XX: del postmodernismo a lo multicultural* (Madrid, 2000), est une bonne démonstration de l'intérêt qu'éveille la scène artistique internationale chez les chercheurs espagnols. Des musées et des centres d'art – du MACBA au Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (CENDEAC) – organisent un peu partout des cours et des séminaires dont tant les thèmes que les intervenants sont marqués par les courants de pensée ou d'esthétiques internationaux.

Cet état d'internationalisation croissante de notre ultime génération d'historiens de l'art comporte certaines implications qu'il est nécessaire de mettre en évidence. La première est que, dans la majorité des cas, les discours de ces chercheurs sont produits en marge de l'institution universitaire, ce qui fait que leur circulation et leur discussion dans les milieux de l'enseignement et de la recherche sont encore assez faibles. La deuxième est que, sauf exceptions, la production et la réception de ces discours ne sont pas liées à un débat interne, étant donné que l'université ne le favorise pas et que les musées et autres institutions sont principalement intéressés par leurs propres manifestations ponctuelles et par l'importance qu'elles ont dans la conjoncture. La troisième de ces implications, et peut-être la plus importante, est que même après qu'on a assimilé la composante critique de la majorité de ces discours, on n'a pas mené à bien leur réélaboration et leur réorientation vers l'analyse de la réalité artistique et culturelle la plus récente, dont la représentation et l'interprétation continue d'être essentiellement entre les mains de ceux qui s'y sont formés dans les années 1970, ou de leurs adeptes.

Le diagnostic auquel parvient Vega peut être directement appliqué au domaine de l'historiographie de l'art contemporain. Néanmoins, l'analyse de ce domaine particulier met en évidence un élément qui échappe à son regard pénétrant sur l'histoire de l'art dans son ensemble : il s'agit de l'effet qu'a, sur le discours de l'histoire de l'art, la croissance des institutions concernées par l'art ainsi que le développement parallèle des industries culturelles liées aux loisirs et au tourisme. La conjonction de ces deux facteurs provoque la prolifération des discours sur l'art et son histoire qui ne transitent pas par les circuits académiques de validation. Leur poids singulier augmente malheureusement en proportion de l'affaiblissement des circuits spécialisés – revues, congrès – de l'histoire de l'art universitaire.

Nota bene : ce texte résulte de l'envoi de questions aux participants et d'échanges de courriels.

1. Le texte de Jesusa Vega a été écrit en collaboration avec María Lumberras, Álvaro Molina et María Rosón, membres du groupe de recherche Cultura Visual Contemporánea (Universidad Autónoma, Madrid, HUM2005-0612/ARTE). Je remercie Nigel Glendinning, Carmen Fracchia, Julián Vidal, Javier Portús et Félix Labrador de l'aide qu'ils m'ont apportée.

2. « Al Caudillo de España, bajo cuyo alto Patronato ha sido creado el Consejo Superior de Investigaciones Científicas » (*Archivo Español de Arte*, 43, 1941, frontispice).

3. *Historiografía del arte español en los siglos XIX y XX*, (colloque, Madrid, 1994), (*Jornadas de Arte*, 7), Madrid, 1995 ; Gonzalo M. Borrás Gualis éd., *El historiador del Arte hoy*, (colloque, 1996, Soria), Soria, 1997 ; *Art i Memòria*, (colloque, Barcelone, 2008), à paraître (« pré-actes » sur www.publicacions.ub.es/ver_indice.asp?archivo=07029.pdf).

4. Gonzalo Borrás Gualis, *Cómo y qué investigar en la historia de arte: una crítica parcial de la historiografía del arte española*, Barcelone, 2001 ; María-Rosario Caballero, *Inicios de la Historia del Arte en España: la institución libre de enseñanza (1876-1936)*, Madrid, 2003 ; Javier Portús, Jesusa Vega Gonzales, *Cossío, La fuente, Gaya Nuño*, Madrid, 2004.

5. Fernando Marias, « L'histoire de l'art en Espagne », dans *Revue de l'Art*, 134, 2001, p. 5-7 ; Carlos Reyero, « La investigación en historia del arte en España desde 1975 a nuestros días », dans Beatriz Rojas, Ernest Sánchez Santiró éd., *Historiografía española 1975-2005*, Mexico, 2008, p. 105-146. Voir aussi Jesusa Vega Gonzales, « Del pasado al futuro de la historia del arte en la universidad española », dans *Ars Longa*, 16, 2007, p. 141-222.

6. Lionello Venturi, *History of art criticism*, New York, 1936, fut ensuite éditée en français (Paris, 1938) puis en italien (Rome, 1945). La première traduction en espagnol date de 1949 : *Historia de la crítica de arte. Seguido de la crítica de arte en la actualidad*, Buenos Aires, 1949. Le rôle que jouèrent les éditions centre et sud-américaines par la traduction de textes et de livres de référence a été fondamental pour le développement de l'histoire de l'art en Espagne étant donné la difficulté d'accès à la bibliographie étrangère durant la dictature.

7. Voir aussi Manuel Toussaint, *El arte mudéjar en América*, Mexico, 1946 ; Elisa Vargas Lugo, « Sobre el concepto tequitqui », dans Beatriz de la Fuente et al. éd., *Historia del Arte Mexicano*, V, *Arte Colonial I*, Mexico, 1982-1986, p. 710-771 ; Ignacio Henares

Cuellar éd., *Mudéjar iberoamericano: una expresion cultural de dos mundos*, Grenade, 1993, et *El mudéjar iberoamericano. Del Islam al Nuevo Mundo*, Barcelona, 1995.

8. José Ortega y Gasset, *El libro de las misiones*, Madrid, 1955, p. 17. Pour le philosophe, « mission » signifie « ce qu'un homme doit faire dans sa vie ».

9. Heinrich Wölfflin, *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte*, Madrid, 1924 [éd. orig. : *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, Munich, 1921] est la première traduction espagnole publiée ; elle a connu des rééditions successives en 1936, 1952 et 1961.

10. Entre 1900 et 1922 furent réalisés une trentaine de catalogues, mais la majorité ne fut pas publiée. Par décret du 9 mars 1940, il fut décidé que le *Catálogo Monumental de España* dépendrait directement de l'Institut Diego Velázquez du CSIC, et par décret du 19 avril 1941, on chargeait de la publication du catalogue ledit institut auquel était définitivement transféré le fichier d'art antique créé le 13 juillet 1931 par la Direction générale des beaux-arts, et on lui attribuait les crédits qui avaient été précédemment réservés. En dépit de cela, beaucoup d'entre eux n'ont vu le jour qu'à des dates relativement récentes : Cordoue (1982), Valladolid (1981-1983), Ávila (1983), Tolède (1991), Murcie (1997), Albacete (2005), etc.

11. Cela a favorisé la rédaction d'ouvrages encyclopédiques : Valence, publié en valencien (1986) et en espagnol (1986-1988) ; Catalogne (1986-2005) ; Andalousie (1994) ; Galice (1982) ; Canaries (1982) ; Castille-La Manche (2001) ; Castille-et-León (1994) ; Pays Basque (2001-2003) et La Rioja (2005). En général l'objectif est de compenser la carence d'études locales. La rédaction en est confiée à divers auteurs, spécialistes de périodes précises, liés aux universités de la région. Ces ouvrages se caractérisent par une structure formaliste (ordre chronologique par périodes de style, traitement séparé de l'architecture, de la sculpture, de la peinture et, dans certains cas, d'autres genres artistiques), et tentent de concilier des textes rigoureux avec une rédaction destinée au grand public. Ils sont généralement de grand format et copieusement illustrés.

12. Comme l'expliquait Javier Portús dans *Museo del Prado: memoria escrita, 1819-1994*, Madrid, 1994, p. 57, l'existence de catalogues des collections mineures est significative face à une carence de catalogues critiques des collections de peintures.

13. Sur la question de l'attributionnisme, voir Jesusa Vega, « Aproximación al estudio de la pintura antigua española. Estado de la cuestión », dans Maria Concepcion García Sáiz, Juana Gutiérrez Haces éd., *Tradición, estilo o escuela en la pintura iberoamericana, siglos XVI-XVIII*, Mexico, 2004, p. 73-103.

14. Parmi les publications de Juan Facundo Riaño, on peut citer *Classified and Descriptive Catalogue of the Arts Objects of Spanish Production in the South*

Kensington Museum, Londres, 1872 ; *Catálogo del museo de reproducciones artísticas*, Madrid, 1881 ; *The Industrial Arts in Spain*, Londres, 1890. La dénomination de ces objets qui n'appartiennent pas véritablement aux « beaux-arts », continue d'être une des grandes difficultés de la discipline. Il n'est pas rare de voir ces pièces réunies sous l'inscription succincte « objets d'art ».

15. Ce manque de visibilité se fit évident le 10 novembre 2002 quand Jonathan Brown publia « Un rendez-vous irrévocable avec l'Amérique » dans le quotidien madrilène *ABC*, qui provoqua la réponse de Ramón Gutiérrez « L'histoire commence avec moi », le 6 février 2003, dans le même journal.

16. Son dynamisme sera grand lui aussi : pensons que le département créé en 1968 à l'Universidad Autónoma, Madrid fut appelé « Art et Archéologie » ; de fait l'art de l'Antiquité est un domaine que n'ont pas fréquenté les historiens de l'art espagnols. Les travaux des archéologues García Bellido ou Blanco Freijeiro ont ainsi servi de référence.

17. La contribution à l'histoire de l'art espagnol des historiens de l'art étrangers est un thème qui déborde du domaine qui nous est assigné. Il est néanmoins fondamental de la prendre en compte pour examiner le rayonnement international de l'art espagnol et l'impact qu'a eu, en Espagne même, l'activité de ces chercheurs.

18. Le 13 décembre 1985, Jonathan Brown publiait dans *El País* un article intitulé « El arte español fuera de España. Una larga crisis silenciosa », dans lequel il dénonçait la marginalité dans laquelle étaient tenus les études et l'enseignement de l'art espagnol.

19. Après 1939, tout ce qui avait à voir avec les arts populaires, désormais rebaptisés artisanat – terme plus aseptisé et qui aidait dans une certaine mesure à dissimuler le retard des moyens de production du pays –, fut confié essentiellement à la Sección Femenina de Falange Española et à l'organisation syndicale : Kathleen Richmond, *Las mujeres en el fascismo español, La Sección Femenina de la Falange, 1934-1959*, Madrid, 2004, p. 150.

20. Émile Berteaux, *Études d'histoire et d'art : le tombeau d'une reine de France en Calabre ; les saints Louis dans l'art italien ; Botticelli costumier ; les Borgia dans le royaume de Valence...*, Paris, 1911.

21. Javier Portús, *Diego Angulo. Estudios completos sobre Velázquez*, Madrid, 2007.

22. Isabel Mateo Gómez éd., *Diego Angulo Íñiguez, Historiador del Arte*, Madrid, 2001.

23. José Gudiol, *Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico*, Madrid, 1946, I, prologue.

24. Joan Ainaud de Lasarte, *Ars Hispaniae*, XVIII, *Miniatura Encuadernación*, Madrid, 1962.

25. José Camón Aznar, « Presentación », dans *Revista de Ideas Estéticas*, I, 1943, p. 4.

26. Serafín Moralejo Alvarez, « La imagen arquitectónica de la catedral de Santiago de Compostela », dans Giovanna Scalia éd., *Il pellegrinaggio a Santiago de Compostela e la letteratura jacobea*, (colloque, Pérouse, 1983), Pérouse, 1985, p. 37-62 ; « Modelos y copias en el marco de las relaciones hispano francesas », dans Francesca Español Bertrán, José Joaquín Yarza Luaces éd., *¿Originalidad, modelo y copia en el arte medieval español*, (colloque, Barcelone, 1984), 1, 1987, p. 89-112 ; « Arte del Camino de Santiago y arte de Peregrinación », dans Serafín Moralejo Alvarez éd., *El Camino de Santiago*, (séminaires, Pontevedra, 1987), Saint-Jacques-de-Compostelle, 1990, p. 7-28.
27. Erwin Panofsky, *Estudios sobre iconología*, Madrid, 1972 [éd. orig. : *Studies in iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York, 1939] ; dans son introduction à l'édition espagnole, Lafuente Ferrari, considérant Panofsky comme faisant partie de la « réaction contre la vision excessivement centrée sur la pure histoire du processus formel », propose un résumé de *Meaning in the Visual Arts* (New York, 1955).
28. « ... como suele suceder entre nosotros, « estamos de vuelta sin haber ido a ninguna parte » (Valeriano Bozal, *La historia del arte en España*, Madrid, 1972, p. 13).
29. Voir Albert Balcells éd., *Puig i Cadafalch i la Catalunya contemporània*, (colloque, Barcelone, 2001), Barcelone, 2003.
30. Voir Francesc Fontbona, « Historiografia de l'art català », dans Albert Balcells éd., *Història de la historiografia catalana*, (colloque, Barcelone, 2003), Barcelone, 2004, p. 271-299.
31. Voir Milagros Guardia, Jordi Camps i Soria, Immaculada Lorés, *La descoberta de la pintura mural romànica catalana. La col·lecció de reproduccions del MNAC*, Barcelone, 1993, et Montserrat Pagès i Paretas, *Sobre pintura romànica catalana*, Barcelone, 2005.
32. Voir Andrea A. Garcia i Sastre et al. éd., *Cent anys de la Junta de Museus de Catalunya 1907-2007*, Barcelone, 2008.
33. Voir la biographie, peu critique, mais très bien documentée, d'Eulàlia Gudiol Corominas, *Josep Gudiol Ricart*, Vic, 1997.
34. Quelques comptes rendus ont paru sur l'état de la recherche en histoire de l'art catalane ; le dernier a été Francesc Fontbona éd., *Reports de la recerca a Catalunya. Història de l'Art i musicologia*, Barcelone, 2005.
35. Juan Manuel Bonet, « De una vanguardia bajo el franquismo », dans Antonio Bonet Correa éd., *Arte del Franquismo*, (Cuadernos Arte Cátedra, 13), Madrid, 1981, p. 205-223, et « Un siglo de arte español dentro y fuera de España », dans Millares Luto de Oriente y Occidente, Eva Millares éd., (cat. expo., Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderna, 2004), Madrid, 2003, p. 14-17.
36. Manfredo Tafuri, *Progetto e Utopia. Architettura e Sviluppo Capitalistico*, Rome/Bari, 1973, p. 168.
37. Carlo Ginzburg, *Enquêtes sur Piero della Francesca*, Paris, 1983 ; Jonathan Brown, Sir John Elliott, *Un Palacio para el Rey. El Buen Retiro y la Corte de Felipe IV*, Madrid, 1985.
38. Fernando Bouza, *Imagen y Propaganda: Capítulos de la Historia Cultural del Reinado de Felipe II*, Madrid, 1998 ; *Palabra e Imagen en la Corte: Cultura Oral y Cultura Visual en el Siglo de Oro*, Madrid, 2003.
39. Panofsky, 1972, cité n. 27, préface d'Enrique Lafuente Ferrari.
40. Juan Antonio Ramírez, *El 'comic' femenino en España: arte sub y abulación*, Madrid, 1975.
41. Voir également la monographie de María Pilar Silva Maroto Pilar, *Juan de Flandes*, Salamanque, 2006.
42. Voir notamment Ximo Company, *Paolo de San Leocadio i els inicis de la pintura del Teinaiuxement a Espanya*, Gandia, 2006.
43. Ribera 1591-1652, Ignacio Henares Cuéllar et al. éd., (cat. expo., New York, Metropolitan Museum of Art, 1992), Madrid, 1992 ; *Alonso Cano. Espiritualidad y modernidad artística*, Iñonso E. Pérez Sánchez, Nicola Spinosa éd., (cat. expo., Grenade, Real Hospital, 2001), Grenade, 2002.
44. Voir Rosalia Torrent, « Biental de 1976, Polémica cita 'en Venecia' », dans *España en la bienal de Venecia: 1895-1997*, Castellón de la Plana, 1997, p. 212-278.
45. Voir en particulier Valeriano Bozal, « Para hablar del realismo no hay que hablar del realismo », dans *España: Vanguardia Artística y Realidad Social: 1936-1976*, Barcelone, 1976, p. 111-136.
46. « Vanguardia artística y realidad social: España 1936-1976 no solamente sirvió como revisión del arte español de posguerra, sino que marcó un hito de nuestra historia, el agotamiento de un periodo en el que se incluían las propias manifestaciones conceptuales » (Simón Marchán, « Después del naufragio », dans *Fuera de Formato*, Madrid, 1983, p. 9).
47. Cela peut se vérifier dans le témoignage recueilli par Lluís Utrilla dans *Crónicas de l'era conceptual*, Mataró, 1980, p. 113.
48. Alberto López Cuenca, « El traje del emperador (La mercantilización del arte en España de los años 80) », dans *Revista de Occidente*, 274/3, 2004, p. 21-36.
49. Voir leurs sites Internet respectifs : www.accpa.org, <http://aleph-arts.org> et www.estudiosvisuales.net/revista/index.htm.